Partituren-Kenntniß

und

Partiturenspiel.

Ein Handbüchlein

für

Musikstudirende und Musikfreunde

von

E. L. Schubert.

Preis 10 Ngr.

Leipzig,
Verlag von Heinrich Matthes.
1864.

Partiturenkenntniß

und

Partiturenspiel.

Ein Handbüchlein

für

Musikstudirende und Musikfreunde

von

F. L. Schubert.

Leipzig, 1864.

Verlag von Heinrich Matthes.

Jos. AIBL
München
MUSIKALIENHANDLUNG

MT
35
.53
1864

Die äußere Einrichtung einer Partitur.

Unter Partitur versteht man im Allgemeinen die übersichtliche Uebereinanderstellung oder Zusammenstellung aller zu einem mehrstimmigen Tonstücke gehörigen Stimmen, oder mit andern Worten: eine Partitur gewährt eine Totalübersicht aller zu einem Tonstücke gehörenden Notenstimmen. Die Mannigfaltigkeit der Zusammenstellung von Musikinstrumenten, allein, oder im Verein mit Singstimmen, auch blos für letztere, macht gewissermaßen Partituren nothwendig, vielmehr der Komponist hat beim Niederschreiben eines mehrstimmigen Tonstücks der Uebersicht halber dasselbe in Partitur gesetzt. Wenn der Komponist ein Tonstück für mehre Stimmen komponirt, so ist er genöthigt, dasselbe beim Entwerfen in Partitur zu setzen, um stets eine klare Uebersicht der wirkenden Stimmen vor Augen zu haben. Selbst wenn er Anfangs nur die Hauptstimmen skizzirt und

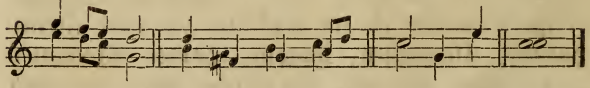
die Ausfüllstimmen später hinzufügt, so kann dies nicht anders als in Partitur geschehen.

Ohne Partitur kann ein vielstimmiges Tonstück von Bedeutung gar nicht dirigirt werden, es müßte denn der Fall sein, daß der Dirigent die Partitur vollständig im Gedächtniß habe, was wohl nicht häufig vorkommen dürfte.

Das Niederschreiben einer Partitur oder ihre Notirung muß in einer Weise geschehen, daß jedes Musikinstrument und jede Singstimme, (wenn letztere darin verwendet sind) ein besonderes Notensystem oder eine besondere Notenzeile erhält, aber alle Systeme genau Takt für Takt, Takttheil für Takttheil übereinander zu stehen kommen, um eine genaue Uebersicht über alle Stimmen zu haben, damit man sich im Geiste den Zusammenhang der Stimmen vorstellen oder sich darüber orientiren kann. Die übereinander stehenden Notenzeilen werden zu Anfang einer jeden Seite durch eine Klammer (Accolade) mit einander verbunden. Die Taktstriche werden durch alle Takte hindurch gezogen, damit jeder Takt genau übersehen werden kann. Jedes System muß zu Anfang einer genauen Partitur mit Schlüssel und Vorzeichnung versehen sein. Der Name einer jeden mitwirkenden Stimme wird zu Anfang eines jeden Hauptsatzes vor dem Anfang der Notenzeile aufgezeichnet, besonders wenn die Instrumentation sich verändert. Es kommt zwar vor, daß aus Mangel

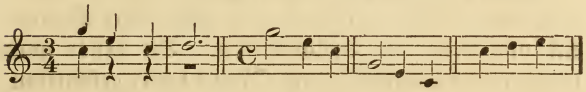
an Raum weniger bedeutende Stimmen, wie Trompeten, Pauken oder Posaunen (die jedoch oft große Bedeutung haben) in einem Anhange ebenfalls partiturmäßig beigefügt werden, (besonders in geschriebenen Noten), allein das hat wieder den Nachtheil, daß doch nicht alle mitwirkenden Stimmen überblickt werden können und der Dirigent, wenn er die Eintritte dieser Stimmen nicht auswendig kennt, den betreffenden Spielern dieser Instrumente nicht das Zeichen ihres Eintritts geben kann. In großen Tonschöpfungen, wo öfters diese oder jene Stimme ganz schweigt oder Pausen hat, läßt man zur Ersparung des Raumes das System der pausirenden Stimme ganz weg. In solchen Fällen ist es aber nothwendig, daß zu Anfang jeder Seite die Namen der mitwirkenden Stimmen angedeutet werden, wenn auch nur abbrevirt, damit besonders beim Ausschreiben der Stimmen der Copist stets weiß, welchem Instrumente das Notensystem angehört und derselbe beim Abschreiben nichts Falsches in die Stimmen bringt. Außerdem würde auch die Nichtandeutung der Instrumente das Lesen der Partitur erschweren. In vollstimmigen Sätzen setzt man, zur Ersparniß des Raumes, auch der leichtern Uebersicht halber, zwei zusammengehörige Stimmen in ein System, wie zwei Flöten, Hoboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten u. a. Zwei, drei oder vier Pauken setzt man jedoch immer in ein System, wenn sie von einem Spieler

ausgeführt werden können. Auch drei gleichartige Stimmen findet man zuweilen in einem Systeme vereinigt, wie z. B. drei Soprane, drei Posaunen. Letztere sind in solchen Fällen in ein und demselben Schlüssel, entweder Tenor- oder Baßschlüssel, notirt. Das Tempo wird oben, über den Systemen, auch unter denselben noch einmal angedeutet. Jeder Stimme oder wenn deren zwei in einem Systeme stehen, sind die Vortragszeichen piano, forte u. s. w. beigefügt. Stehen zwei Stimmen in einer Notenzeile, so schwänzt man die Noten oder macht den Notenstiel (Hals oder Fahne) der höhern Stimme nach oben, den der tiefern Stimme nach unten a), der Deutlichkeit halber, besonders wenn die Stimmen nicht gleichmäßig in Achteln, Vierteln u. s. w. fortschreiten; besonders auch dann, wenn die höhere Stimme (erste Stimme) einen tiefern Ton als die tiefere (zweite Stimme) hat b). Haben zwei Stimmen ein und dieselben Noten, (oder gehen sie im Einklange), so bekommen die Noten die Stiele nach oben und nach unten c); bei ganzen Taktnoten werden diese dicht aneinander gestellt d).

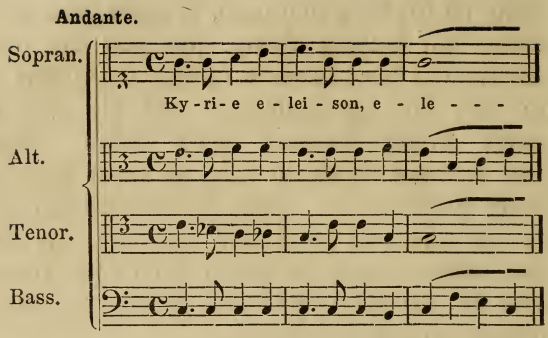


Gehen zwei Stimmen in einer Notenzeile mehre

Takte im Einklang (unisono), so macht man an die Noten nur einfache Stiele, setzt aber bei solchen Stellen das Wort unisono (gekürzt unis.) oder a 2 (a due) hin, um anzudeuten, daß die erste und zweite Stimme dieselben Noten spielen. Pausirt von den zwei Stimmen eine, so deutet man dies durch Pausen an a), pausirt die eine Stimme ganz, so läßt man auch die Pausen weg, setzt aber dafür hin, welche Stimme zu spielen hat b) 1mo (Primo) oder 2do (Secondo); steht Solo darüber, so gilt dies allemal der ersten Stimme c).

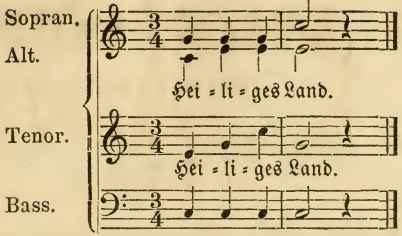


Eine bestimmte Norm, in welcher Ordnung die Stimmen einer Partitur übereinander zu setzen, giebt es nicht, da die Komponisten ihre Partituren nach Belieben ordnen. Jedoch beobachtet man im Allgemeinen die Regel, daß die höchsten Stimmen oben, die Mittelstimmen in der Mitte und die tiefste Baßstimme unten zu stehen kommt. Bei der Vocalmusik steht daher der Sopran allemal im obersten Notensystem, zunächst nach unten der Alt, dann kommt der Tenor, zu unterst der Baß:

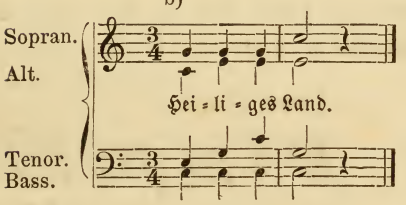


In der neuern Zeit sind jedoch der Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel verbannt und man notirt Sopran, Alt und Tenor im Violinschlüssel. Der Tenor wird jedoch im Violinschlüssel eine Oktave höher geschrieben, als er eigentlich klingt. Jeder der einzelnen Stimmen in Gesangstücken ein besonderes System in der Partitur zu geben, ist besonders in polyphonen Sätzen nöthig, namentlich in Fugen und fugenartigen Gesängen; in homophonen Sätzen dagegen, wo jede Stimme so zu sagen mit der andern ziemlich gleichen Schritt hält, wo der Text der einen Stimme für die Noten der übrigen Stimmen paßt, setzt man auch Sopran und Alt in ein System, also auch in einem Schlüssel a), auch (der Ersparniß des Raumes halber) Tenor und Baß in eine Notenzeile b), wodurch der Tenor im Baßschlüssel notirt ist.

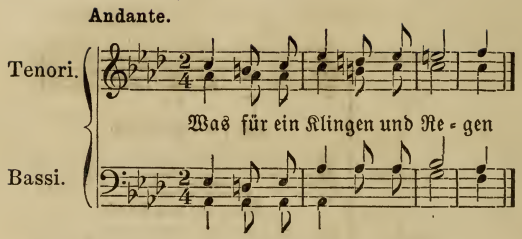
a)



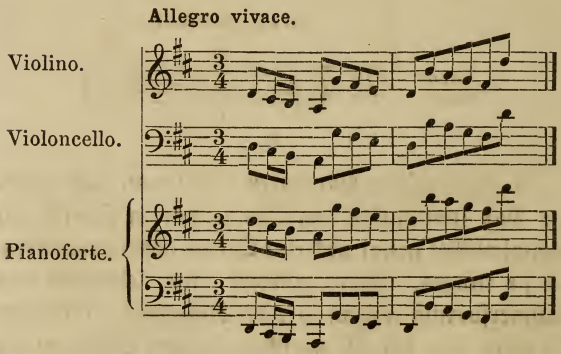
b)



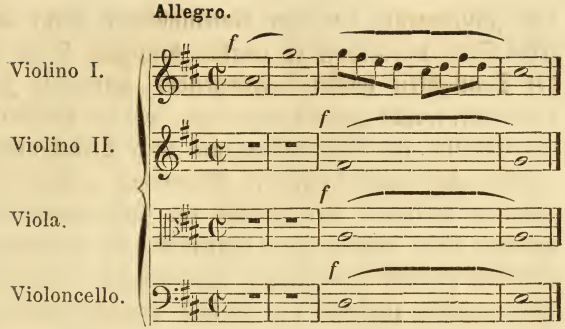
In italieniſchen Partituren findet man auch Tenor und Baß (namentlich den Männerchor in Opern) im Violinſchlüſſel geſetzt und eine Oktave höher geſchrieben, als ſie klingen. Auch geſchieht dies (ebenfalls der Raumerſparniß wegen) in einer Notenzeile. Gewöhnlich wird jetzt der Männerchor in zwei Syſtemen im Violin- und Baßſchlüſſel notirt.



In Pianofortekompositionen mit Begleitung kommt in der Partiturausgabe die Pianofortestimme stets zu unterst zu stehen, wie im Trio, oder im Quartett, Quintett u. s. w.



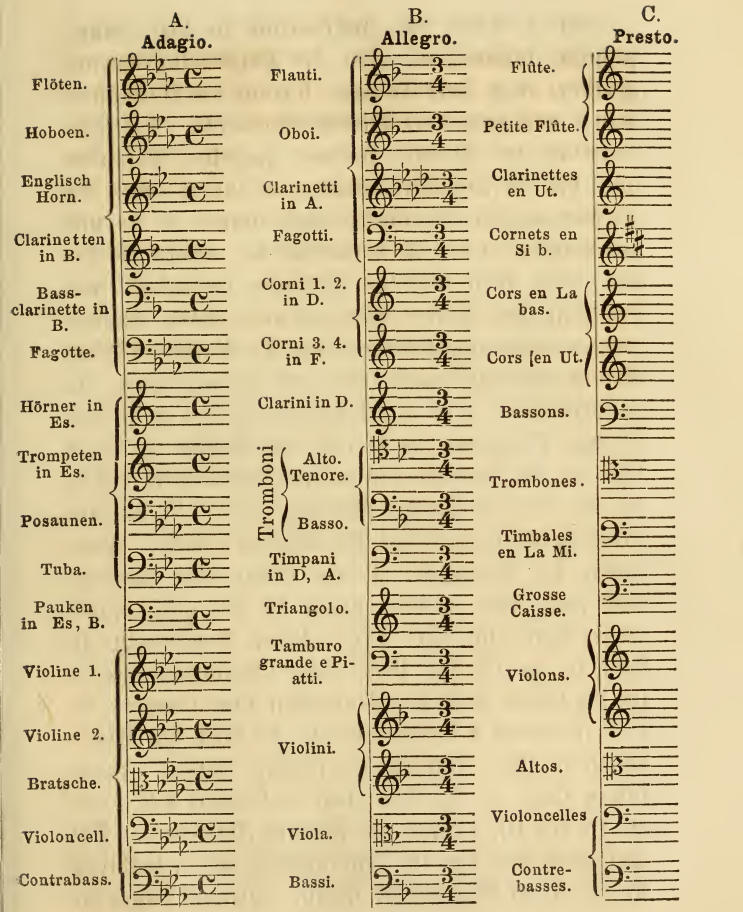
Im Streichquartett steht natürlich die erste Violine oben an, darunter die zweite Violine, Bratsche und zu unterst als Baß das Violoncell:



Selbstverständlich kommen im Streichquintett, wenn zwei Bratschen wirken, die erste über die zweite zu stehen, eben so im Sextett, wenn zwei Violoncelle spielen, das erste über das zweite. In ähnlichen Werken, wo Blasinstrumente mitwirken, kommt natürlich die Flöte als am höchsten gehendes Instrument oben an zu stehen, dann Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott, letzterer als Baß zu unterst.

In den Partituren für großes Orchester, wo Holz-, Blech-, Streich- und Schlaginstrumente wirken, stellt man diese Instrumente in Gruppen unter einander. Man ordnet sie nach ihrer Tonlage, die Flöten natürlich, (welche sich meist nur in ihrer höhern Oktave bewegen) oben an, dann die übrigen Holzblasinstrumente, hierauf die Blechinstrumente, dann die Schlaginstrumente, zuletzt die Streichinstrumente, den Contrabaß als tiefste Stimme zu unterst. Wenn die Namen

der Instrumente vor den Notensystemen nicht auf jeder Seite wiederholt zu werden brauchen, so ist es der Deutlichkeit halber bezeichnender, wenn die Instrumente, welche zusammengehören, wie die Holzblasinstrumente, die Blechinstrumente und Streichinstrumente, noch durch besondere Klammern zusammengehalten werden. Die Namen der Instrumente bezeichnet man deutsch oder italienisch, die Franzosen schreiben sie nur französisch. Nachfolgende drei Beispiele geben zugleich die Ansicht verschiedenartiger Besetzung eines Tonstückes.


A.
Adagio.
Flöten.
Hoboen.
Englisch Horn.
Clarinetten in B.
Bass-clarinette in B.
Fagotte.
Hörner in Es.
Trompeten in Es.
Posaunen.
Tuba.
Pauken in Es, B.
Violine 1.
Violine 2.
Bratsche.
Violoncell.
Contrabass.
B.
Allegro.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in A.
Fagotti.
Corni 1. 2. in D.
Corni 3. 4. in F.
Clarini in D.
Tromboni
Alto.
Tenore.
Basso.
Timpani in D, A.
Triangolo.
Tamburo grande e Piatti.
Violini.
Viola.
Bassi.
C.
Presto.
Flûte.
Petite Flûte.
Clarinettes en Ut.
Cornets en Si b.
Cors en La bas.
Cors [en Ut.
Bassons.
Trombones.
Timbales en La Mi.
Grosse Caisse.
Violons.
Altos.
Violoncelles
Contre-basses.

Bei A stehen die Instrumente in drei Hauptgruppen beisammen, oben die Holzblasinstrumente, geordnet nach ihrer Tonlage, hierauf die Blechinstrumente und unten die Streichinstrumente. Die Vorzeichnung bei Flöten, Hoboen, Fagotts, Posaunen und den Streichinstrumenten, besonders aber die Stimmung der Trompeten und Hörner in Es und der Pauken in Es, B deutet auf die Tonart Es dur hin. Bei B ist dieselbe Ordnung beobachtet, nur daß statt zwei Hörner vier und noch andere Schlaginstrumente hinzugekommen sind. Die Posaunen stehen hier in zwei Systemen, Alt- und Tenorposaune im Tenorschlüssel. Die Stimmung der Hörner in D und F, der Trompeten in D und der Pauken in D, A läßt bei der Vorzeichnung mehrer Instrumente (ein b) auf die D-moll-Tonart schließen. Bei C ist die Anordnung mit französischer Bezeichnung dieselbe. Zwar müßte die Piccolflöte (Petite flûte) ihrer Tonlage nach ganz oben stehen, allein da die große Flöte mehr Raum für ihre hohen Noten beansprucht, so steht sie zu oberst. Unter den Clarinettes en Ut (in C) stehen statt der Trompeten zwei Cornets en Si b (Cornets à Pistons in B), da diese den Clarinetten in ihrer Tonlage am nächsten stehen. Ihnen folgen Cors en La bas (tiefe A-Hörner) und Cors en Ut (in C), hierauf die Fagotts (Bassons). Die Posaunen sind hier im Tenorschlüssel notirt, während sie bei A im Baßschlüssel stehen. Hierauf folgen die

Pauken in A, E (Timbales en La Mi) und die große Trommel (Grosse Caisse). Ueberhaupt sind die Aufstellungen der Instrumente jetzt weniger abweichend gegen früher, wo man alle Streichinstrumente oben an stellte, auch wohl die Pauken und dann erst die Flöten, Oboen u. s. w. folgen ließ. Sind Singstimmen dabei, so kommen diese entweder über die Streichinstrumente zu stehen oder über Violoncell und Contrabaß. In Opernpartituren und andern Partituren, worin nicht blos der Chor sondern auch Solostimmen wirken, kommen letztere über den Chor zu stehen. Statt der Solostimmen werden in den Opernpartituren auch gleich die Namen der handelnden Personen, welche zu singen haben, genannt.

Z. B. in Mozart's „Don Juan“:

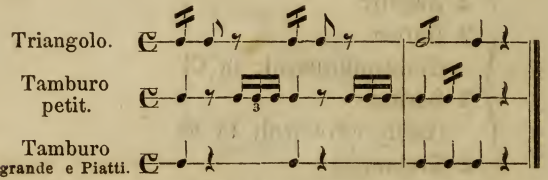
Flauti
Oboi
Clarinetti
Fagotti
Corni
Clarini
Timpani
Donna Anna
Donna Elvira
Zerlina
Don Ottavio
Don Giovanni
Leporello
Masetto
Chor: Soprani, Alti, Tenori, Bassi
Violini
Viola
Bassi

Häufiger noch findet man in gestochenen Partituren, daß die Singstimmen unmittelbar über den Streichbässen (Bassi) stehen. Benutzt der Komponist

in einem Tonstücke natürliche Hörner und Trompeten zugleich, aber auch Ventilhörner und Ventiltrompeten, so muß dies in der Partitur bemerkt sein, z. B. wie in der Festcantate „Deutschlands Auferstehung" von J. Raff:

1 kleine Flöte
2 große Flöten
2 Oboen
2 Clarinetten in B
2 Fagotte
2 Hörner (Naturinstrumente in C)
2 Hörner (Ventilinstrumente in F)
2 Trompeten (Naturinstrumente in C)
2 Tenorposaunen. (Die erste kann auch eine Altposaune sein.)
1 Baßposaune
Pauken in C und G.
Erste Violinen
Zweite Violinen
Bratschen
Erste Tenöre
Zweite Tenöre
Erste Bässe
Zweite Bässe
Violoncelle
Contrabässe

Bei den Schlaginstrumenten, welche in keinen bestimmten Ton gestimmt sind, oder gestimmt werden können und deren Notation durch die Note C oder G im Violinschlüssel bei Triangel und kleiner Trommel, im Baßschlüssel bei der großen Trommel nebst Becken geschieht, findet man auch nur eine Linie statt des Fünflinienſystems verwendet, besonders wenn es bei einer starken Instrumentation an Raum gebricht, z. B.



In den Partituren für Militärmusik ist es ebenfalls gebräuchlich, daß die höchsten, besonders melodieführenden Stimmen oben an stehen und das tiefste Baßinstrument zu unterst. Z. B. für Infanteriemusik:

Flauto piccolo in Es.
Clarinetto in Es.
Clarinetto in B I.
Clarinetti in B II. III.
Fagotti.
Tromba solo in Es (oder Flügelhorn)
Trombi in Es I. II.
Corni in Es I. II.
Corni in Es III. IV.
Tenorhorn (oder Baryton)
Tamburo petit.
Tamburo grande e Piatti.
Trombone basso.
Tuba.

In der Cavallerie- oder Trompetenmusik kommen ebenfalls die melodieführenden Instrumente oben an zu stehen, wie z. B. Piccolo in Es, Cornets in B, Cornets in Es, 4 Trompeten, 2 Althorns, 2 Tenorhorns, Tenorbaß und Tuba. Bei der Jäger- oder Hornmusik werden die Blechinstrumente in ähnlicher Weise in der Partitur geordnet: z. B. Klappenhorns in D, Klappenhorns in A, (oder statt dieser Cornets), 3 Trompeten, 4 Ventilhorns, Tenorhorns oder Euphonions, Tenorposaune, Baßposaune und Tuba. Ist diesen Instrumenten noch eine Metallclarinette beigefügt, so wird diese als höchst gehendes Instrument zu oberst in der Partitur notirt. Bei Concertstücken wird das solospielende Instrument oder die

Prinzipalstimme oben über die übrigen begleitenden Instrumente gesetzt, letztere in der Ordnung wie überhaupt in Sätzen für Orchester.

Alle diese Andeutungen werden hoffentlich genügen, um einen vollständigen Begriff von der äußern Einrichtung einer Partitur zu bekommen.

Das Partiturenlesen.

So wie man sich durch das Lesen eines Buches mit seinem Inhalt bekannt macht, so kann man auch in ähnlicher Weise beim Durchlesen einer Partitur, indem man die Musik darin Takt für Takt verfolgt, dieselbe im Geiste gleichsam an sich vorüberrauschen lassen. Das Lesen einer Partitur erfordert nicht blos die Kenntniß der Noten und die im Vorhergehenden erläuterte Bekanntschaft mit der äußern Einrichtung derselben, hauptsächlich bedarf es der Befähigung, die darin vorkommenden Stimmen, welche in andern Tonarten als in der Haupttonart, woraus das Tonstück geht, spielen, augenblicklich transponiren zu können, wozu die Kenntniß der verschiedenen Schlüssel, in denen dieses oder jenes Instrument spielt, gehört. Ferner ist zu wissen nöthig, in welcher Tonregion sich die Instrumente bewegen, wenn auch letztere in andern Tonarten oder in einer andern Oktave notirt sind.

Das Lesen der Partitur oder die Partiturenkenntniß erfordert durchaus nicht, daß man alle Instrumente praktisch ausgeübt haben müsse, was bei vielen im Reiche der Unmöglichkeit liegen würde, sondern nur eine nähere Bekanntschaft mit ihrer Verwendung. Dem Zwecke des Werkchens ist es daher entsprechend, daß die gebräuchlichsten Musikinstrumente hier angeführt werden, um zu *sehen*, wie sie notirt sind und in welchen Oktaven ihr Klang erfolgt. (Ein näheres Eingehen auf die Eigenthümlichkeiten der Instrumente und ihre effektvolle Verwendung gehört in das Bereich der Instrumentationslehre und der Verfasser verweist hier auf seine „Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Zeit." Leipzig, bei Merseburger.)

Zunächst mögen die gebräuchlichsten Saiteninstrumente folgen, vornehmlich

Die Streichinstrumente.

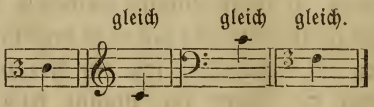
Die Violine (Violino, Violon).

Ihr ist beim Lesen einer Partitur vorzügliche Aufmerksamkeit zu schenken, da sie gewissermaßen das Hauptinstrument der Orchestermusik ist. Sowohl die erste als auch die zweite Violine werden so notirt wie sie erklingen sollen. Um dies näher zu bezeichnen könnte man sagen im 8-Fuß-Ton wie ein Register bei der Orgel, oder die Noten der Violine haben dieselbe Tonhöhe, wie sie die Tasten des Pianoforte geben, wenn auf demselben die Violinnoten abgespielt wer-

den. Der ersten Violine ist sehr oft die Melodie anvertraut, und die zweite Violine geht um die erste zu verstärken unisono mit ihr, oder eine Oktave tiefer, wenn sie nicht in Begleitungsfiguren und Doppelgriffen als Mittelstimme verwendet wird. Die erste Violine hat aber auch sehr oft zu begleiten, wenn eine Singstimme oder ein anderes Instrument die Hauptmelodie übernommen hat. Sie vertritt (wie im Gesange der Sopran) im vierstimmigen Satze, hauptsächlich im Streichquartett, die höchste Stimme, und die zweite Violine die nächstfolgende tiefere Stimme, den Alt oder zweiten Sopran.

Die Bratsche (Viola, Alto).

Sie erklingt ebenfalls im 8-Fuß-Ton und ihre Noten sind im Altschlüssel gesetzt, mit wenigen Ausnahmen für die höchsten Töne, welche auch manchmal im Violinschlüssel notirt sind. Um zu wissen, in welcher Tonhöhe der Altschlüssel erklingt, muß man als Norm annehmen, daß die dritte Linie des Notensystems, worauf der Schlüssel steht, das eingestrichene c ist:



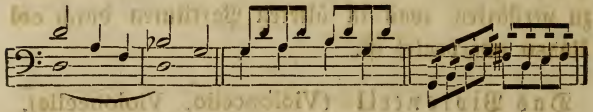
So wie im Streichquartett und in der vollständigen Orchestermusik die erste Violine die höchste Stimme, wie im vierstimmigen Gesange der Diskant,

und die zweite Violine den Alt übernimmt, so dient die Bratsche dazu, die nächstfolgende Stimme, dritte Stimme, den Tenor, zu übernehmen, da sie die harmonischen Lücken zwischen der zweiten Violine und dem Violoncell ausfüllt. Ausnahmen von dieser Regel finden statt, wenn das Violoncell in seiner hohen Tonlage sich bewegt, wo dann die Bratsche tiefere Noten als jenes hat, oder wenn sie die Noten der Bässe eine Oktave höher mitspielt, um den Baß zu verstärken, was in älteren Partituren durch col Basso angedeutet ist.

Das Violoncell (Violoncello, Violoncelle).

Es wird meist im Baßschlüssel notirt, bei hohen Noten auch im Tenorschlüssel oder im Violinschlüssel. In älteren Tonwerken sind die Noten des Violinschlüssels eine Oktave höher geschrieben, erklingen aber beim Spielen eine Oktave tiefer. Abgesehen von diesen Ausnahmen klingt jedoch das Violoncell so, wie es notirt wird, also im 8-Fuß-Ton. Wird der Tenorschlüssel verwendet, so hat man sich die Note der vierten Linie als das kleine c zu denken, wie bei der Bratsche gezeigt worden ist. Tenorschlüssel und Altschlüssel differiren daher um eine Terz, denn dritte Linie des Altschlüssels ist dasselbe c, welches im Tenorschlüssel auf der vierten Linie steht. Das Violoncell führt im Streichquartett die Baßstimme, ausgenommen wenn es selbständig mit

seinen hohen Tönen melodieführend verwendet wird. Im Allgemeinen liegt jedoch seine Sphäre zwischen Bratsche und Contrabaß. Gewöhnlich haben Violoncell und Contrabaß in der Partitur nur ein Notensystem, wenn sie beide ein und dieselben Noten zu spielen haben. Hat jedoch ersteres andere Noten oder andere Noteneintheilung, so wird dies dadurch angedeutet, daß das, was das Violoncell angeht, aufwärts, und der Contrabaß abwärts gestielt ist, z. B.

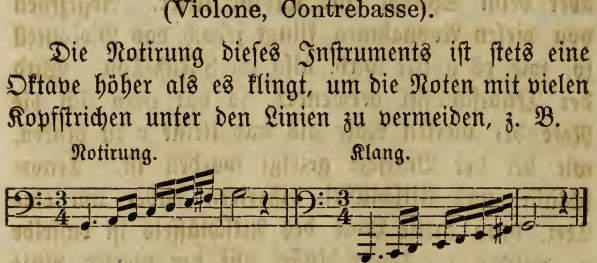


Hat das Violoncell nicht oft mit Contrabaß unisono zu spielen, so bekommt ersteres ein besonderes Notensystem.

Der Contrabaß oder Violon

(Violone, Contrebasse).

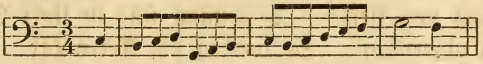
Die Notirung dieses Instruments ist stets eine Oktave höher als es klingt, um die Noten mit vielen Kopfstrichen unter den Linien zu vermeiden, z. B.



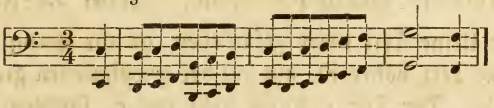
Der Notation nach bewegt sich der Contrabaß wie eine Orgelstimme im 16-Fuß-Ton. Da gewöhn-

lich Violoncell und Contrabaß in der Partitur nur ein Notensystem haben, so wird dies durch das Wort Bassi bezeichnet und man hat daher beim Lesen der Partitur die Noten in zwei verschiedenen Oktaven sich vorzustellen, z. B.

Bassi. Schreibart.



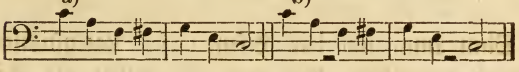
Klang.



Hat das Violoncell allein zu spielen, so deutet man dieses beim Anfang einer solchen Stelle durch das Wort Violoncello an a) oder setzt unter die Noten die entsprechenden Pausen b); wenn beide Instrumente wieder zusammen spielen, so ist dies durch das Wort Bassi angedeutet c).

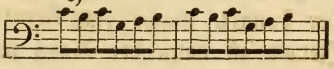
Violoncello.

a) b)



Violoncello. Bassi.

c)



Die Holz- oder Rohrinstrumente

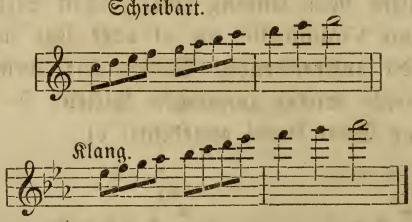
haben als höchstgehende Instrumente die Flöten; die meiste Verwendung findet die

Große Flöte (Flauto, Flauto traverso, Flûte).

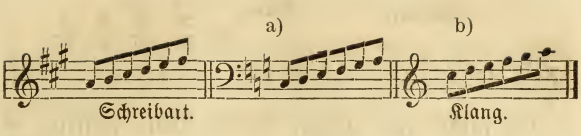
Diese wird so notirt, wie sie klingen soll. Die Flöten von kleinerer Dimension sind in ihrer Notation abweichend. So werden die Noten der

Terzflöte (genannt F-Flöte, richtiger Es-Flöte)

eine kleine Terz tiefer geschrieben, da ihr Klang eine kleine Terz höher ist, als auf der gewöhnlichen großen Flöte. Der Ton c klingt nicht wie c, sondern wie es, C-dur klingt daher wie Es-dur:



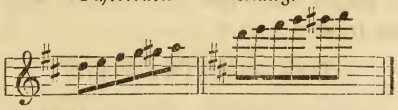
Man kann sich das Lesen dieser Notenstimmen dadurch erleichtern, daß man die Noten als Baßnoten liest, jedoch mit der dazu gehörenden Vorzeichnung der Tonart, welche eine kleine Terz höher liegt a). Jedoch ist dann der Klang zwei Oktaven höher zu suchen b), z. B.



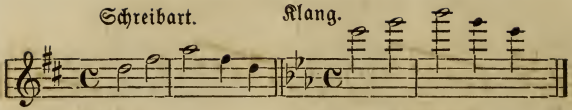
Die Oktavflöte oder Piccolflöte

(Flauto piccolo, petite Flûte),

auch blos Piccolo genannt, wird eine Oktave tiefer notirt als sie klingt, um dadurch die hohen Noten mit vielen Kopfstrichen über den Linien zu vermeiden. Sie hat gewissermaßen 4-Fuß-Ton, wie die vierfüßigen Register der Orgel, welche ebenfalls eine Oktave höher erklingen, z. B.



In den Partituren für Infanteriemusik gebraucht man eine andere Art kleine Flöte, die einen halben Ton höher steht, gewöhnlich Es-Flöte genannt, jedoch unrichtig, denn der Ton c klingt wie des, also muß sie eigentlich Des-Flöte heißen. Ihre Notirung geschieht einen halben Ton tiefer, da die Noten für dieses Instrument einen halben Ton höher erklingen, ihr Klang daher eine kleine None höher zu suchen ist. In einem Tonstücke aus Es-dur bläst sie daher D-dur.



Es giebt noch andere Arten kleine Flöten; so findet sich in der Ouverture zu Mozart's „Entführung" eine Piccolflöte, die F-dur spielt. Da diese Ouverture aus C-dur geht, so steht diese kleine Flöte in G, eine reine Quinte höher als die gewöhnliche Oktavflöte, und die Notirung mußte daher eine Quinte tiefer (in F-dur) geschehen.

Die Hoboe (Oboe, Hautbois)

wird in derselben Tonart notirt, woraus das Stück geht, wie bei den Violinen und der C-Clarinette, und ihre Noten erklingen in derselben Lage wie sie geschrieben werden.

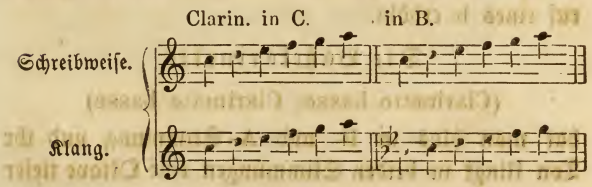
Das englische Horn

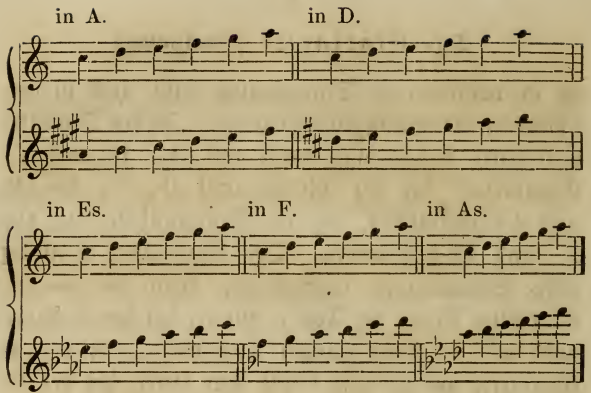
(Corno inglese, Cor anglais).

Eine vergrößerte in einen Halbzirkel gebogene Hoboe, steht in der F-Stimmung und ihre Noten sind eine Quinte höher gesetzt, da ihre Töne eine Quinte tiefer klingen. In einem Stücke aus F-dur bläst sie daher C-dur. Ihren Klang muß man sich eine Quinte tiefer vorstellen, in gleicher Weise wie beim F-Horn. (Die Bezeichnung Englisch Horn ist jedenfalls mit Alt-Hoboe zu vertauschen, da das Instrument kein Horn ist.)

Die Clarinette (Clarinetto)

ist in verschiedenen Dimensionen, also auch in verschiedenen Stimmungen vorhanden. In den Orchesterpartituren findet man meist nur A-, B- und C-Clarinetten, bei der Militärmusik B-, C-, Es-, F- und As-Clarinetten, bei der Tanzmusik B-, A-, C-, D- und Es-Clarinetten. Der Normalton C ist bei allen Stimmungen maßgebend, denn bei der C-Clarinette klingt der Ton c wie c, bei der B-Clarinette wie b: einen ganzen Ton tiefer, bei der A-Clarinette wie a: eine kleine Terz tiefer, bei der D-Clarinette wie d: einen ganzen Ton höher, bei der Es-Clarinette wie es: eine kleine Terz höher, bei der F-Clarinette wie f: eine Quarte höher, bei der As-Clarinette wie as: eine kleine Sexte höher. Dieses hat natürlich verschiedene Notirungen zur Folge, denn um so viel Ton tiefer die Stimmung liegt, um so viel Ton ist sie höher notirt, und umgekehrt, um so viel Ton höher die Stimmung ist, um so viel tiefer müssen die Noten geschrieben werden, z. B.





Zur Erleichterung im Lesen kann man sich die Noten der B-Clarinette als Tenornoten, jedoch eine Oktave höher, bei der A-Clarinette Diskantnoten, bei der D-Clarinette Altnoten, eine Oktave höher, bei der Es-Clarinette Baßnoten, zwei Oktaven höher bei der As-Clarinette Diskantnoten, eine kleine Sexte höher, denken. Bei der Transponirung muß man immer festhalten, daß ein b vor einer Note den Ton erniedrigt, ein Kreuz erhöht, der Widerruf eines Kreuzes durch ein Quadrat erniedrigt, und der Widerruf eines b erhöht.

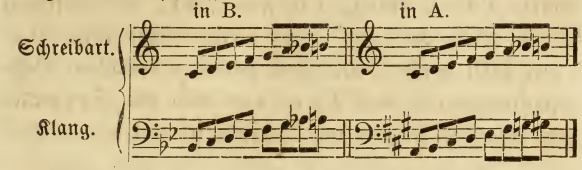
Die Baßclarinette

(Clarinetto basso, Clarinette basse)

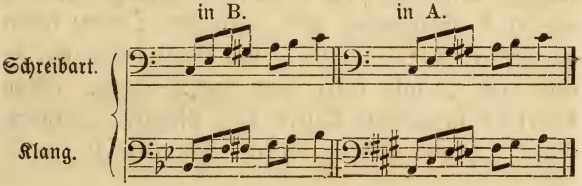
hat man blos in B- und A-Stimmung und ihr Ton klingt in beiden Stimmungen eine Oktave tiefer

als auf der gewöhnlichen B- und A-Clarinette. Sie wird verschieden notirt, entweder im Violin- oder im Baßschlüssel.

Im Violinschlüssel



Im Baßschlüssel



Ist daher die Baßclarinette in B im Violinschlüssel notirt, so ist ihr Klang eine große None tiefer zu suchen, bei der Stimmung in A eine kleine Decime tiefer. Bei der Notirung im Baßschlüssel ist es wie bei der gewöhnlichen B- und A-Clarinette, bei ersterer einen ganzen Ton tiefer, bei letzterer eine kleine Terz tiefer.

Der Fagott (Fagotto, Basson)

wird im Baßschlüssel, bei hohen Noten auch im Tenorschlüssel abwechselnd notirt. Die Noten er-

klingen in der Tonregion wie sie aufgezeichnet sind. Der verschollene Contrafagott wurde in älteren Partituren wie der Contrabaß notirt, eine Oktave höher als er klang, (16-Fuß-Ton); in derselben Weise wird auch der nicht weiter eingeführte Bathyphon geschrieben. Noch andere verschollene Baß-instrumente wie das Baßhorn und der Serpent sind wie der Fagott im Baßschlüssel notirt.

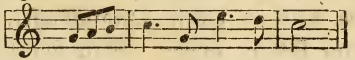
Das Bassethorn (Corno di Bassetto), richtiger Tenorclarinette (denn es ist kein Horn), steht in der F-Stimmung und wird eine Quinte höher geschrieben als es klingt; C-dur klingt daher wie F-dur, eine Quinte tiefer, wie das F-Horn. (Man findet es in mehren Opern von Mozart: „Zauberflöte", „Titus" und in seinem „Requiem".)

Der Czakan kommt höchst selten im Verein mit anderen Instrumenten vor, steht in der As-Stimmung und seine Noten klingen eine kleine Sexte höher, wie auf der As-Clarinette. (Man sehe Lumbye's „Traumbilder".)

Die Blech- oder Messing-Instrumente.

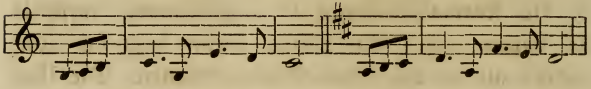
Das Horn (Corno, Cor) (ohne Ventile) spielt in den Orchesterpartituren hauptsächlich zu zweien eine bedeutende Rolle. Es ist in den Partituren fast in allen möglichen Stimmungen

anzutreffen, auch öfters in ein und demselben Tonstücke in verschiedenen Stimmungen, zumal wenn drei und vier Hörner gesetzt sind. Bei den Hörnern ist die Normalstimmung C angenommen, weßhalb sie immer aus C-dur blasen, wenn auch die Töne anders als in der C-dur-Scala erklingen. Die Umstimmung geschieht durch Einsatz- oder Krummbögen. Steht z. B. Corno in Es, so setzt der Hornist den Es-Bogen auf und die C-dur-Scala erklingt dann in Es-dur. In Partitur und Stimmen ist die Stimmung der Hörner bemerkt, z. B. Corni in C, Corni in D u. s. f. Das Horn in B hat man sowohl hoch (Corno in B alto) als auch tief (Corno in B basso). Bezüglich ihres Klanges stehen letztere um eine Oktave von einander entfernt. Die Notirung der Hörner geschieht im Violinschlüssel. Bei dem Horn in C klingen die Noten eine Oktave tiefer als sie geschrieben werden; bei dem D-Horn eine kleine Septime tiefer, bei dem Es-Horn eine große Sexte tiefer, bei dem E-Horn eine kleine Sexte tiefer, bei dem F-Horn eine reine Quinte tiefer, bei dem G-Horn eine große Quarte tiefer, bei dem As-Horn eine große Terz tiefer, bei dem A-Horn eine kleine Terz tiefer, bei dem tiefen B-Horn eine große None tiefer, bei dem hohen B-Horn einen ganzen Ton tiefer. Folgende Tonphrase:

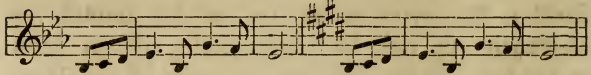


würde also bei den verschiedenen Stimmungen, wie folgt, erklingen:

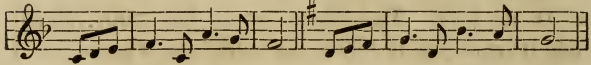
Auf dem C-Horn: auf dem D-Horn:



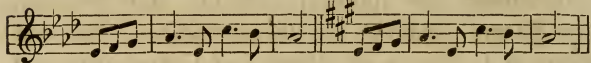
auf dem Es-Horn: auf dem E-Horn:



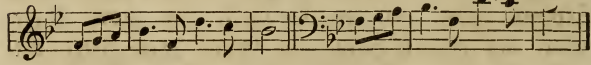
auf dem F-Horn: auf dem G-Horn:



auf dem As-Horn: auf dem A-Horn:

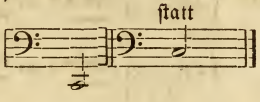


auf dem hohen B-Horn: auf dem tiefen B-Horn:



Zur Erleichterung kann man sich die Violinnoten beim D-Horne als Altnoten mit der D dur-Vorzeichnung denken; bei dem Es-Horn Baßnoten mit drei Been Vorzeichnung, jedoch eine Oktave höher; bei dem E-Horn ebenfalls Baßschlüssel mit vier Kreuzen Vorzeichnung; bei dem As- und A-Horn Sopranschlüssel; bei dem B-Horn Tenorschlüssel, nur daß das hohe eine Oktave höher. Man findet auch das

tiefste C des Hornes öfters im Baßschlüssel eine Oktave tiefer geschrieben



Das Ventilhorn

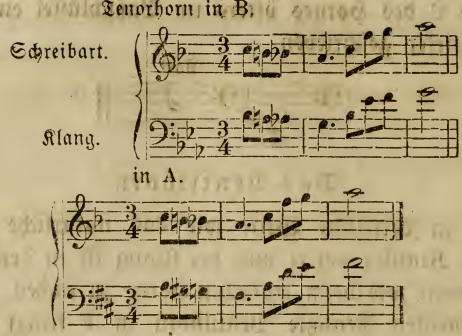
wird in derselben Weise wie das natürliche Horn (ohne Ventile) notirt und der Klang ist in denselben Regionen wie beim einfachen Horne zu suchen. Das am meisten benutzte Ventilhorn in F klingt daher ebenfalls eine Quinte tiefer als es geschrieben wird.

Das Althorn (Corno alto),

welches man zu zweien in der Militärmusik findet, ist in der Schreibart und dem Klange mit dem D- oder Es-Horne ganz identisch, und wird auch meist nur in der D- und Es-Stimmung statt der fehlenden Hörner in der Cavallerie- und anderen Militärmusik verwendet.

Das Tenorhorn (Corno tenore)

wird meist in der B- und A-Stimmung benutzt, jenachdem man entweder in den B- oder in Kreuztonarten spielt. Die Schreibart ist verschieden. Man notirt es im Baß- oder Tenorschlüssel, am meisten aber im Violinschlüssel. In der Blasmusik wird es nicht blos als Mittelstimme, sondern auch als melodieführende verwendet.



Das Euphonion

ist mit dem Tenorhorn sehr verwandt. Man findet es in der Infanteriemusik, wo es zu zweien wie der Fagott behandelt und im Baßschlüssel gesetzt ist. In der Blechmusik ist es aber auch in der B- und A-Stimmung zu finden, wo es, im Violinschlüssel geschrieben, mit dem Tenorhorn gleiche Behandlung erfährt.

Der Baryton oder die Tenortuba

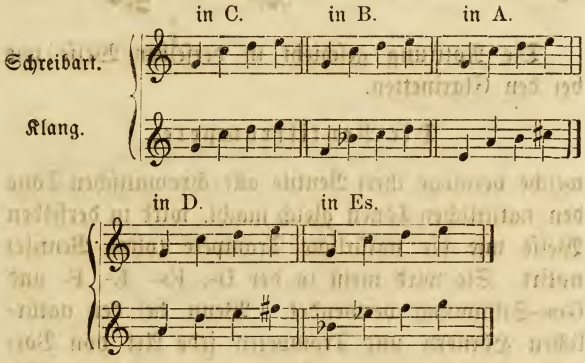
ist im Baßschlüssel notirt und die für diese Instrumente gesetzten Noten erklingen in der Region, wie sie gesetzt sind. Diesem Instrumente ist ganz ähnlich (nur mit etwas weitern Röhren)

Der Tenorbaß,

eine Art Tuba als Ersatz bei der Cavalleriemusik für die Tenorbaßposaune. Sie spielt die Noten der Baßtuba meist eine Oktave höher mit.

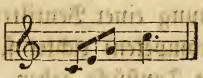
Das Klappenhorn

ist in seiner Schreibweise ganz den Clarinetten ähnlich. Das Klappenhorn in C klingt so wie es geschrieben wird. Auf dem Klappenhorn in B klingt der Normalton C wie b, auf dem D-Klappenhorn wie d, auf dem Es-Klappenhorn wie es, auf dem A-Klappenhorn wie a.



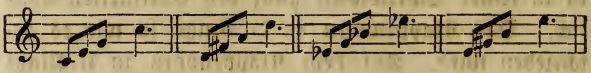
Die Trompete (Clarino, Tromba, Trompette).

Sie findet sich in den Orchesterpartituren meist zu zweien in eben so verschiedenen Stimmungen wie die Hörner. Gegen letztere steht ihr Klang eine Oktave höher, daher klingt die C-Trompete so wie sie geschrieben wird. Folgende Tonphrase:

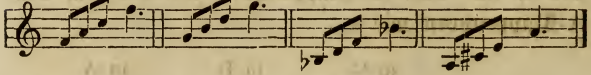


klingt daher auf der

Tromba in C. Tromba in D. Tromba in Es. Tromba in E.



Tromba in F. Tromba in G. Tromba in B. Tromba in A.



Die Notirung geschieht in derselben Weise wie bei den Clarinetten.

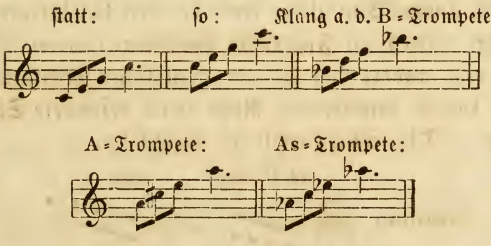
Die Ventiltrompete,

welche vermöge ihrer Ventile alle chromatischen Töne den natürlichen Tönen gleich macht, wird in derselben Weise wie die natürliche Trompete (ohne Ventile) notirt. Sie wird meist in der D-, Es-, E-, F- und Ges-Stimmung verwendet. Wenn bei den natürlichen Hörnern und Trompeten jede Art von Vorzeichnung wegfällt (da sie immer in C-dur notirt sind), so erhält dagegen die Ventiltrompete (da die chromatischen Töne in Anspruch genommen werden) ihre Vorzeichnung wie die Clarinette. So erhält z. B. in einem Tonstücke aus As-dur die Ventiltrompete in Es ein b in der Vorzeichnung, da ihre Töne der F-dur-Scala in As-dur erklingen. Die Wahl der Stimmung einer Ventiltrompete (auch bei den natürlichen Trompeten) richtet sich nach den Tonarten, woraus die Tonstücke gehen. In den B-Ton-

arten benutzt man daher Es- oder F-Trompeten, in den Kreuztonarten D- und E-Trompeten.

Die Alttrompete (Tromba alto),

gehört in die Klasse der Ventiltrompeten. Das Wort alto bedeutet so viel als hoch. Ihre Stimmung ist meist in B, A oder As. Im Verhältniß zu den übrigen Ventiltrompeten werden jedoch diese hohen Trompeten (As, A, B) eine Oktave höher notirt, wie die Cornets:

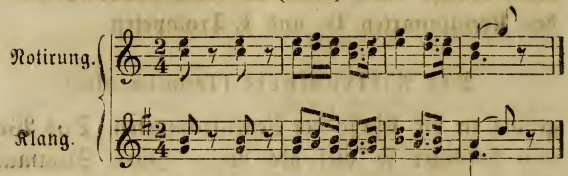


Das Cornet à Pistons

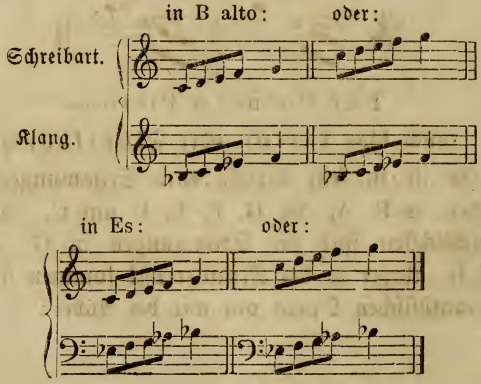
(auch blos Piston oder Flügelhorn).

Es ist in sehr verschiedenen Stimmungen vorhanden, in B, A, As, G, F, E, D und C. Am gebräuchlichsten sind die Stimmungen in G, As, A und B. Außer in der Militärmusik kommen sie auch in französischen Opern vor wie bei Auber:

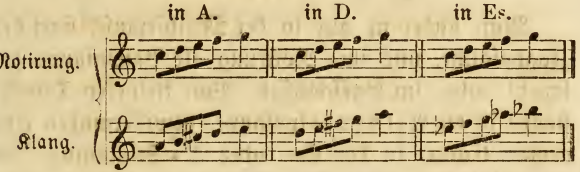
Cornets en Sol (in G).



In der G-Stimmung erklingen die Noten eine Quarte tiefer, in der As-Stimmung eine große Terz tiefer, in der A-Stimmung eine kleine Terz tiefer (wie bei den A-Clarinetten) und in der B-Stimmung einen ganzen Ton tiefer (wie bei den B-Clarinetten). Außer diesem in Frankreich beliebten Cornet findet sich eine andere Art bei der preußischen Militärmusik mit konisch erweitertem Rohr ohne besondere Schallstürze. Die Schreibweise ist verschieden:



Das Cornetto piccolo, (auch blos Piccolo), als kleinstes Messinginstrument für die höhern Oktaven in A, D oder Es, wird wie die hohen Trompeten (Alttrompeten) notirt:



Zu den Piccolo's gehört auch noch das Hochflügelhorn in C, welches wie die C-Clarinette notirt wird.

Die Posaune (Trombone).

Jede Art Posaune wird so notirt, wie wie ihre Töne klingen sollen, die Baßposaune im Baßschlüssel, die Tenorposaune im Tenorschlüssel und die Altposaune im Altschlüssel. Schon der Name deutet an, in welcher Tonregion sie sich bewegen. In den französischen Opernpartituren (auch in den einzelnen Stimmen) sind sie alle drei im Baßschlüssel notirt, wohl aus dem Grunde, weil sie keine Alt- und Tenorposaune haben, sondern die Tenorbaßposaune benutzen und sie daher erste, zweite und dritte Posaune (Trombonne) nennen. Als Baß setzen die französischen Opernkomposiiteure noch eine Ophicleide hinzu. (Man sehe auch die Meyerbeer'schen Opern.) Auch die Deutschen benutzen keine

wirkliche Baßposaune mehr, sondern begnügen sich mit der Tenorbaßposaune. Freilich sind dann Töne unter dem großen E nicht mehr ausführbar.

Die Ventilposaune.

Man findet sie nur in der Militärmusik statt der Zugposaune, und ihre Notirung als Baßposaune geschieht daher im Baßschlüssel. Von kleineren Dimensionen ist die Altventilposaune, gewissermaßen eine großes Cornet in der Es- oder F-Stimmung, im Violinschlüssel notirt. Die Schreibart gleicht der des Es- und F-Hornes, denn bei Altventilposaunen in Es klingen die dafür geschriebenen Noten eine große Sexte tiefer und in der F-Stimmung eine Quinte tiefer.

Die Ophicleide,

ein Messing- oder Kupferinstrument mit Klappen, wird als Baßinstrument natürlich im Baßschlüssel notirt. In französischen Opern bildet sie den Baß des Posaunenchors. Außer in der C-Stimmung findet man sie auch in B gestimmt, wodurch die C-dur-Scala einen ganzen Ton tiefer klingt, in B-dur. Kleinere Ophicleiden, Altophicleiden genannt (bei uns nicht gebräuchlich), stehen in der Es- und F-Stimmung.

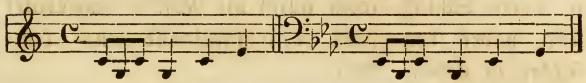
Der Bombardon

als Baßinstrument wird natürlich im Baßschlüssel notirt, wie Baßposaune und Ophicleide.

Die Tuba, Contrabaßtuba,

wird als tiefstes Baßblasinstrument in der Tonart notirt, woraus das Stück geht; ausgenommen bei der Art Hornmusik, welche nur in Kreuztonarten spielen. Da letztere schwieriger als B-Tonarten auszuführen, so findet man die Tuba einen halben Ton tiefer gestimmt, in H. Die Noten dafür müssen daher einen halben Ton höher gesetzt werden. Aus diesem Grunde spielt die tiefer gestimmte Tuba aus Es-dur, wenn die Tonart des Tonstückes D-dur ist.

Hierher gehören noch andere Ventilinstrumente, wie die Saxhörner, welche jedoch in Deutschland nicht eingeführt sind. In der Opernmusik finden wir sie nur in Meyerbeer's „Prophet" im „Krönungsmarsch" und in einem Marsche in Gounod's „Faust und Margarethe". Merkwürdigerweise findet man in dem „Krönungsmarsch" das Saxhorn contrebasse en Mi b (in Es), welches unsere Tuba vertritt, im Violinschlüssel statt im Baßschlüssel gesetzt. In diesem Falle klingen die für dieses Instrument geschriebenen Noten eine Oktave und eine große Sexte tiefer:

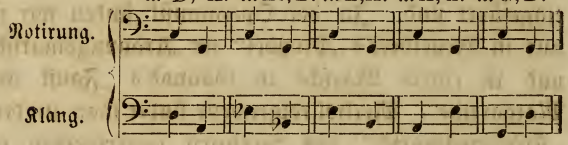


Beim Partiturlesen dieser Stimme kann man sich leicht helfen, indem man sich hier die Violinnoten als Baßnoten denkt mit der Es-dur-Vorzeichnung

(drei Bee). — Bei den andern in B (en Si b) stehenden Saxhörnern klingen natürlich die Noten einen ganzen Ton tiefer und diese Instrumente spielen F-dur, wenn das Tonstück aus Es-dur geht. Von den

Schlaginstrumenten

werden nur die Pauken in bestimmte Töne gestimmt. Beim Lesen einer Partitur hat man darauf zu achten, ob die Pauken nach der alten Manier mit C, G notirt sind. Steht nun z. B. bemerkt Tympani in D, A, so denkt man sich das C als D und das G als A:



Nur bei der C- und G-Pauke ist die alte Bezeichnung auch in der neuern Notirung, in welcher die Pauken so wie sie klingen sollen geschrieben sind, übereinstimmend. Die übrigen Schlaginstrumente, wie große und kleine Trommel, Becken, Triangel u. a., deren Schläge meist durch die Note c angedeutet sind, haben den Zweck, den Rhythmus eines Tonstückes zu heben. Nur

das Glockenspiel

hat bestimmte Töne, welche durch Noten genau angedeutet werden.

Es wird hoffentlich genügend sein, was im Vorhergehenden über die gebräuchlichen Instrumente gesagt worden ist, wenigstens wird der Partiturenleser nicht mehr in Zweifel sein, in welcher Region sich dieses oder jenes Instrument bewegt und wie er die Instrumente im Geiste zu transponiren hat, welche aus andern Tonarten spielen, während die Haupttonart eines Tonstückes eine ganz andere ist. Es mögen hier noch einige Bemerkungen folgen, welche beim Lesen einer Partitur nicht fremd bleiben dürfen.

In geschriebenen Partituren kommen mancherlei Abbreviaturen vor, die jedoch leicht zu verstehen sind, z. B. wenn eine Stimme mit der andern unisono geht, wie die zweite Violine mit der ersten. Die Noten sind in diesem Falle in dem Notensystem der zweiten Violine weggelassen und das Unisonospiel ist mit dem Worte col primo (c. 1mo) angedeutet. Geht die Flöte mit der Violine unisono, so steht dann in der Flötenzeile col Violino 1mo. Spielt in diesem Falle die Flöte eine Oktave höher, so ist dies durch col (colla) Violino all 8va angegeben. Wiederholt sich eine Stelle, so findet man zuweilen blos die Hauptstimme (Melodie) oder Ober- und Unterstimme (Baßstimme) ausgeschrieben und die anderen fehlenden Stimmen, welche dieselben Noten haben, wie in derselben Stelle vorher, sind durch come sopra (wie das erste Mal) quer durch die leeren Notensysteme geschrieben, angedeutet. Alla terza

bedeutet, daß die Noten der fehlenden Stimme mit der ausgeschriebenen in Terzen gehen sollen. In gedruckten Partituren kommen jedoch solche unbequeme Abbreviaturen nicht vor.

Beim Lesen einer Partitur ist es eine Hauptsache, daß das Auge schnell die Hauptstimmen Baß und Melodie entdeckt. Welche Instrumente die Hauptstimmen im Allgemeinen führen, kann bei der Verschiedenheit der Partituren nicht mit Bestimmtheit ausgesprochen werden, doch wird man bei der Kenntniß der Instrumente bald finden, welchen Musikorganen die Hauptparthien gewöhnlich zugetheilt, indem man weiß, welche Stimmen meist melodieführend und welche begleitend verwendet werden. So ist es in wenig complicirten Stellen oft hinreichend, bei den Streichinstrumenten sowohl Melodie als Harmonie vollständig zu entdecken, denn die übrigen Instrumente verstärken gewissermaßen nur. Je weniger Stimmen eine Partitur hat, desto leichter kann sie allerdings überblickt werden. Homophone Sätze, wo nur eine Stimme melodisch bedeutend hervortritt und die andern Stimmen nur begleitend sind, gewähren einen leichtern Ueberblick. Schwieriger ist die Aufgabe im polyphonen Satze, wo mehre Stimmen selbständig auftreten. In Tonstücken für Chor mit Orchester, besonders im polyphonen Satze, in Fugen und im fugenartigen Satze verdoppeln oft die Instrumente nur die Singstimmen, sodaß die Noten

des Soprans von der ersten Violine, der ersten Flöte, der ersten Oboe, und der ersten Clarinette verdoppelt werden. Der Alt oder zweite Sopran wird dann von den zweiten Stimmen dieser Instrumente so wie von der Altposaune unterstützt. Der Tenor ist durch den ersten Fagott, die Bratsche, auch wohl Violoncell und Tenorposaune verdoppelt. Der Baß findet seine Unterstützung durch Violoncell und Contrabaß, den zweiten Fagott und die Baßposaune, auch Ophicleide und Tuba. In solchen Fällen, wo die meisten Instrumente nur Verdoppelungen der Singstimmen abgeben, ist es genügend, wenn man die Führung der Singstimmen im Auge behält, ausgenommen bei dazwischenliegenden Takten, in welchen die Singstimmen schweigen, oder wenn blos eine Singstimme singt, wobei der derselben untergelegten Begleitung mehr Aufmerksamkeit zu schenken ist. Es kommt auch öfters vor, daß in einem Tonstücke entfernte Tonarten eintreten, welche einen Wechsel der Stimmungen mancher Instrumente erfordern, um dadurch technischen Schwierigkeiten vorzubeugen. Dem Wechsel der Stimmungen sind nur Clarinetten, Hörner und Trompeten unterworfen. Je nach den Tonarten wechseln daher z. B. B- mit A-Clarinetten, D- mit E-Hörnern, ebenso die Trompeten (auch die Pauken), wie es der Componist für gut befindet. Der Eintritt einer andern Stimmung darf beim Partiturenlesen nicht übersehen werden. Im Allge-

meinen sind in den B-Tonarten B-Clarinetten und in den Kreuztonarten A-Clarinetten verwendet. Die älteren Componisten benutzten nur C-Clarinetten, weil man andere Stimmungen noch nicht hatte. Bei Spontini findet man stets C-Clarinetten. B-, A- und C-Clarinetten findet man überhaupt nur in der Orchestermusik. In der Militär- und Tanzmusik sind alle Arten Clarinetten verwendet. Bei Ventil-Hörnern und -Trompeten findet während der Dauer eines Tonstücks kein Wechsel der Stimmung statt, weil vermöge der Ventile alle chromatischen Töne leicht zu ermöglichen sind. Bei stark besetzten Orchesterwerken, wo die vielen Stimmen die Uebersicht zu erschweren scheinen, wird der Partiturenleser bald finden, daß in Fortestellen, wo die Massenkraft der Instrumente wirkt, die ersten Violinen, um ihre Kraft zu erhöhen, mit den zweiten unisono oder in Octaven gehen, auch noch von Horninstrumenten unterstützt werden. Oboen und Clarinetten tragen theilweise in der Mittellage, die Flöten in der höheren, die Fagotte in der tieferen Lage die Harmonie, ebenso Hörner, Trompeten und Posaunen in der ihnen angewiesenen Sphäre. Die tiefste Stimme übernehmen besonders in Kraftstellen Violoncell und Contrabaß, der zweite Fagott, auch Baßposaune, Ophicleide oder Tuba, damit der Baß kräftig hervortrete. Für Jeden, der in das Heiligthum der Musik eintreten will, ist das Studium klassischer

Partituren eine unerläßliche Bedingung und er hat sich mit den verschiedenen Arten und Gattungen derselben bekannt zu machen, wenn er die Fähigkeit sich aneignen will, sie mit Verständniß zu lesen.

Das Partiturenspiel.

Unter Partiturenspiel versteht man bekanntlich die Fähigkeit, durch welche man in den Stand gesetzt ist, ein Tonstück fertig aus einer Partitur auf dem Pianoforte wieder zu geben. Der Partiturenspieler kann daher aus der Partitur ein Musikstück so vortragen, als spielte er aus einem ihm vorliegenden Clavierauszuge dasselbe Tonstück. Selbstverständlich gehört dazu unbedingt eine vollständige Kenntniß der Harmonielehre oder eine Totalübersicht in das „unermeßliche Gewebe" der Harmonie mit allem was dazu erforderlich ist, und Alles was in das Gebiet der Kompositionslehre schlägt, wodurch er sichere Einsicht in den Bau und Inhalt der Tonstücke sich erworben hat. Ferner gehört dazu die Kenntniß aller Musikinstrumente, (worüber im Vorhergehenden das Nöthigste mitgetheilt worden), nicht blos ihres Tonumfangs, sondern auch ihrer üblichen Schreibweise, welche den Hinweis giebt, in welcher Tonregion sich jedes Instrument bewegt, auch des

Umfangs und der Notirungsweise der Singstimmen und der Entzifferung der gebräuchlichen Schlüssel.

Eine Vorbereitung zum Partiturenspiel geschieht gewissermaßen schon durch das Studium der Harmonielehre selbst, wenn man jeden Akkord in seinen verschiedenen Lagen, Versetzungen, Umkehrungen und die für einzelne Harmonienfolgen regelrechten Fortschreitungen auf dem Pianoforte probirt und einen solchen angegebenen Akkord nach dem Gehöre sogleich erkennt, nicht blos in einer, sondern in allen möglichen Tonarten. Dadurch wird der Lernende auch im Stande sein, durch seine Stimme, soweit diese ausreichend ist, verschiedene Tongestaltungen richtig zu singen, ohne dabei wirklicher Sänger sein zu müssen. Es ist nothwendig, ehe man zur Partiturenkenntniß schreitet, daß man in den Pianofortekompositionen sogleich die richtige Tonart nach der Vorzeichnung und dem Schlusse erkennt, welche Akkorde und Modulationen sich in einem Tonstücke befinden, welche Noten darin Consonanzen und welche Dissonanzen sind, welche Durchgangs- oder Wechselnoten, welche Schlüsse, Ganz- und Halb-, vollkommene oder unvollkommene Schlüsse sind. Welcher Rhythmus ist darin vorherrschend, bestehen die Melodienperioden aus geraden oder ungeraden Rhythmen? Welche Taktart ist darin vorherrschend, welcher Form gehört das Musikstück an, ist es im gebundenen, ungebundenen oder gemischten Styl geschrieben?

Das Partiturenspiel bedingt neben den angedeuteten harmonischen Kenntnissen eine gewisse technische Fertigkeit auf dem Pianoforte, auch ein „vom Blatte spielen" überhaupt, ohne daß man gerade Virtuos zu sein braucht. Es ist zwar rein unmöglich, daß die zwei Hände des Partiturenspielers alles, was die Partitur in den einzelnen Stimmen enthält, treu wiedergeben, und daß, was so vielen Individuen des Orchesters anvertraut ist, auf Einem Instrumente dargestellt werden kann, denn es ist nur die Aufgabe des Spielers, das Wesentliche des Tonstücks in Melodie und Harmonie zu Gehör zu bringen und er muß das Unwesentliche bei Seite lassen, was nicht zu den Hauptstimmen gezählt wird.

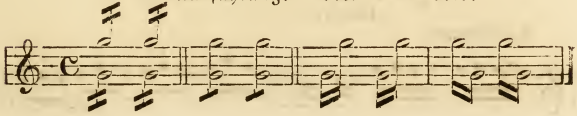
Denn so wie ein noch so sorgfältig gearbeiteter Clavierauszug nicht alles enthalten kann, was die Partitur in sich birgt, eben so wenig kann der Partiturenspieler daran denken, alle kleinen Nebenmelodien und Ausschmückungen in sein Spiel zu bringen. Wenn, wie schon erwähnt, Gewandtheit im Clavierspiel nur von Vortheil sein kann, so bezieht sich die Beherrschung der Technik nicht sowohl darauf, daß er in Bravourpassagen bewandert sein müsse, sondern mehr, wie der Orgelspieler, ein polyphones Spiel in der Gewalt habe, daß er mehr und minder abweichende Stimmen deutlich zu Gehör bringen, was ihn selbst nöthigen kann, von einer regelrechten Applikatur abzusehen, da ohnedem die Orchesterstim-

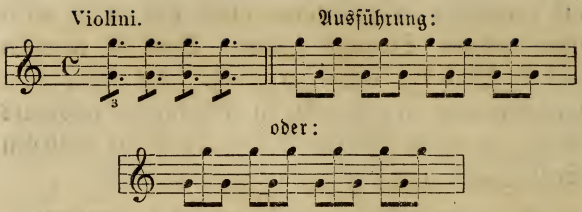
men nicht claviermäßig gehalten sein können, wenn nur der Hauptinhalt möglichst vollständig wieder gegeben wird. Ein und dieselbe Partitur kann, wenn sie mit Singstimmen versehen ist, auf zweierlei Art zu Gehör gebracht werden, entweder mit oder ohne die Singstimmen. Will z. B. der Musikdirector in einer Probe eines Gesangsstücks mit Orchester, wenn die Singstimmen einstudirt sind, das Ganze probiren ohne Orchester, so wird er natürlich nur die Orchesterbegleitung aus der Partitur spielen, da die Singstimmen vorhanden sind. In dieser Weise sind auch die Clavierauszüge von Opern und andern Gesangswerken mit Orchesterbegleitung gehalten.

Die Uebung im Partiturspielen kann zunächst mit Gesangstücken drei- oder vierstimmig für Männer- oder gemischten Chor (ohne Begleitung) begonnen werden und es ist von großem Nutzen, solche Chorgesänge (besonders ältere) zu wählen, die in vier verschiedenen Schlüsseln (Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) gesetzt sind. Partituren für Männergesänge sind allerdings in zwei Systemen mit Violin- und Baßschlüssel ganz leicht abzuspielen, und dürften keinem mittlern Spieler Schwierigkeiten bieten. Schwieriger sind schon Streichquartette auszuführen, da jede Stimme ihren selbstständigen Gang geht. Wogegen oft Sätze für ganzes Orchester viel leichter sind, besonders wenn sie meist eine homophone Satzweise haben. Homophone Sätze sind überhaupt leichter

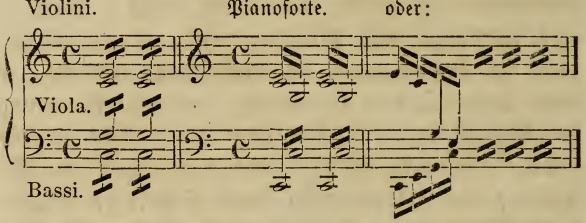
als polyphone zu bewältigen, gleich viel ob sie mehr oder weniger Stimmen haben. Doch ist man in beiden Satzarten öfters genöthigt, die weite oder zerstreute Lage in eine enge zu verwandeln, besonders wenn die weite Harmonie nicht durch die weitesten Spannungen der Hände zu ermöglichen ist.

In Orchestersätzen, wo Streich-, Rohr- und Blechinstrumente wirken, spielt man die Kraftstellen in der Mittel- und tiefern Lage, weil in diesen das Pianoforte die meiste Schallkraft besitzt. Man ist auch genöthigt, eine Melodie, welche in der Mittellage sich bewegt, und die Begleitung ebenfalls, in einer höhern Oktave zu nehmen, wenn die Bewegung der Begleitung die Ausführung der Melodie in derselben Lage nicht zuläßt, oder man spielt die Begleitung eine Oktave tiefer, oder ändert die Begleitungsfiguren so, daß sie dem Flusse der Melodie nicht störend in den Weg treten. Mancherlei Figuren, besonders der Streichinstrumente, können auf dem Pianoforte nicht in derselben Weise, wie sie geschrieben, ausgeführt werden, besonders die sogenannten Tremolos auf einem oder mehren Tönen, vorzüglich im schnellen Zeitmaß, z. B.

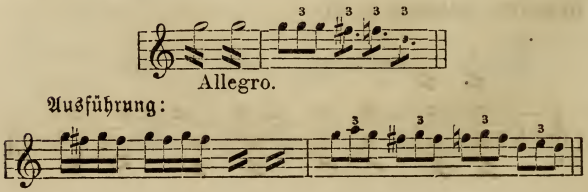


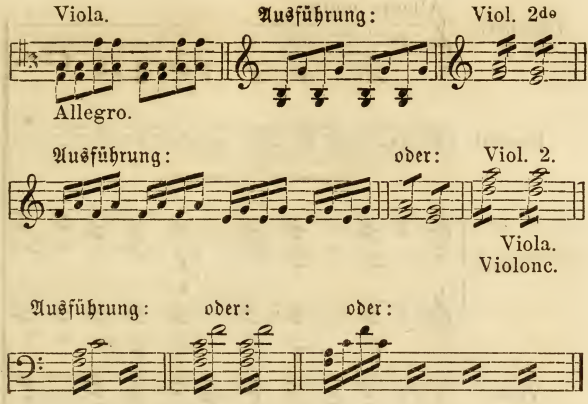


Tremoliren alle Saiteninstrumente, so ist die Ausführung in ähnlicher Weise:

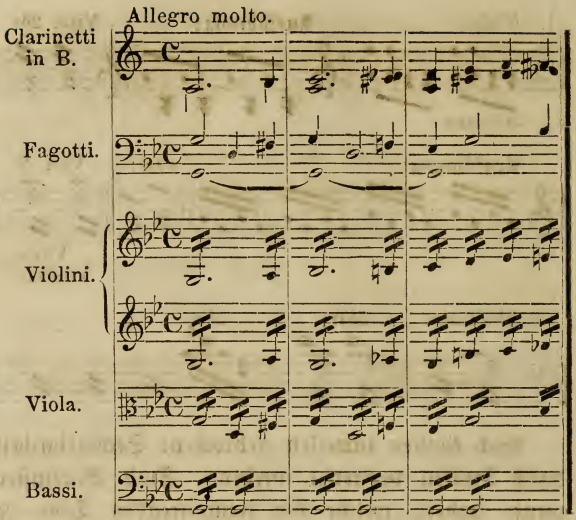


Doch sollen diese Andeutungen bezüglich ihrer Ausführung nicht überall maßgebend sein, denn es kommt dabei viel auf Tempo und Charakter des Tonstück an und ein und dieselbe Violinfigur kann auf verschiedene Weise ausgedrückt werden, z. B.

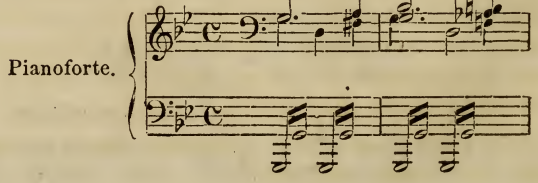


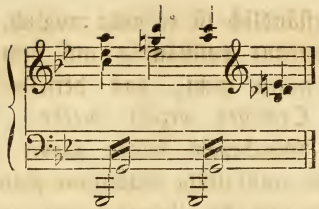


Auch können zuweilen gebrochene Sechszehntheile durch Triolen vertreten werden. Sind Blasinstrumente dabei, welche die tremolirenden Töne der Streichinstrumente in länger gehaltenen Noten verstärken, so ist es nicht nöthig, beide Hände zum Tremoliren zu verwenden, z. B.



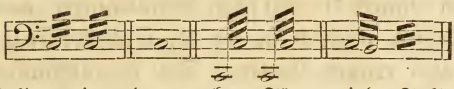
Obgleich hier sämmtliche Streichinstrumente tremoliren, so ist es doch genügend, nur der linken Hand die tremolirende Bewegung zu überlassen und die rechte Hand übernimmt die Noten der Clarinetten und des ersten Fagotts:





Auch die Paukenwirbel werden auf dem Pianoforte in ähnlicher Weise wie die Tremolos der Streichinstrumente ausgeführt:

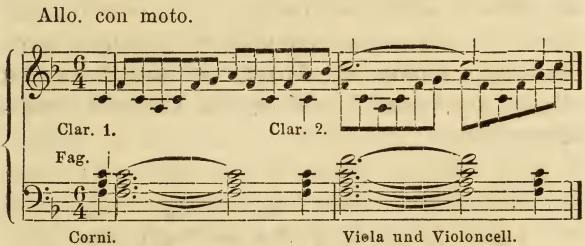
Timp. in C. oder *tr* Ausführung: oder:



Sollen ein oder mehre Töne viele Takte lang ausgehalten werden, so ist natürlich das Pianoforte nicht geeignet, diese gleichmäßig forte oder piano auszuhalten; daher ist es nöthig, daß solche aushaltende Noten vielleicht statt acht Takte nur vier Takte gehalten und dann von neuem angeschlagen werden. Doch richtet sich dies nach dem Tempo: im langsamen Zeitmaß sind daher aushaltende Töne nicht viele Takte zu halten, wenn sie forttönen sollen und bedürfen eines erneuerten Anschlags vielleicht schon nach zwei Takten. Besonders in den sogenannten Orgelpunkten ist dies zu beobachten, damit der Grundbaß nicht ganz schweige. Das Pedal kann in solchen Fällen zu Hülfe genommen werden, damit die Töne länger aushalten.

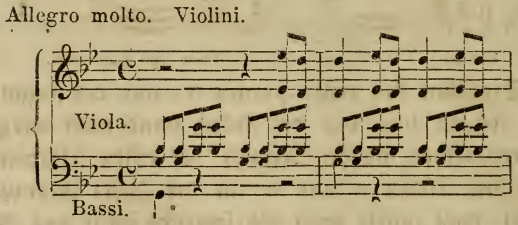
Selbstverständlich ist es nicht möglich, wenn man auch die Partitur vollständig auf dem Pianoforte wieder zu geben sucht, daß derselbe Effect wie durch das Orchester erzielt werde, was jedem einleuchtet. Gleichwohl haben mehre Recensenten versucht, das musikalische Publikum glauben zu machen, daß die Liszt'sche „Uebertragung" (Partition de Piano) besser als das „Original" (Beethoven'scher Werke) sei, mithin die Aufführung mit Orchester „entbehrlich" mache. Abgesehen von diesem Blödsinn werden dennoch die Liszt'schen Bearbeitungen unerreichbar bleiben, obgleich sie nie die Orchestereffecte erreichen oder ersetzen können. Die Eigenthümlichkeiten in den Tonfarben der Orchesterinstrumente können niemals durch ein Pianoforte ersetzt werden, denn letzteres steht den Streich- und Blasinstrumenten durchaus nach an „Innerlichkeit und Kraft des Klanges, an Fähigkeit, einen Ton lange und gleich stark oder gar wachsend zu halten, zwei und mehr Töne in einander verschmelzen zu lassen oder auch wohl durch Ueberziehen eines in den andern, (das Streichinstrumenten so wohl gelingt) auf das innigste zu verbinden; es giebt dem Ohr nicht volle Sättigung, seine Melodieführung ist im Vergleich mit der auf Blas- und Streichinstrumenten gewissermaßen farblos, ein Claviersatz gar mit einem Orchestersatz verglichen verhält sich wie Zeichnung zu Gemälde." Trotz dieser Mängel hat jedoch das Pianoforte immer noch vor

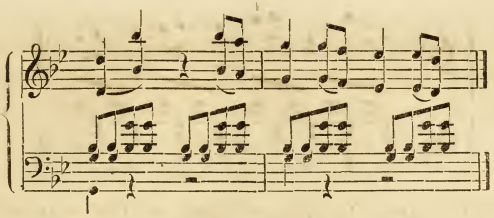
allen andern Instrumenten den Vorzug, daß auf ihm Orchesterwerke am vollkommensten wieder gegeben werden können, wenn man auch die gesammten Noten einer Partitur mit vielen Stimmen nur in den Haupttheilen darstellen kann. — Liegt die Melodie und die derselben unterlegte Harmonie in ein und derselben Lage, so ist keine Möglichkeit vorhanden, dieses so wie in der Originalpartitur auszuführen, besonders wenn die melodieführende Stimme von den Tönen der Begleitung Gebrauch macht, z. B. der Anfang zu Mendelssohn's „Melusine":



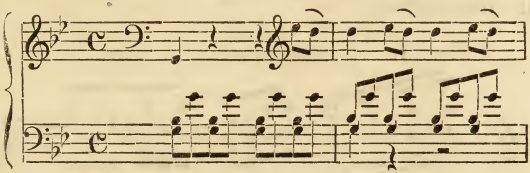
Die Töne des ersten Hornes (c) und des Fagotts (a), können hier mit der linken Hand nicht ausgehalten werden, da die Melodie der ersten Clarinette von den Tönen a und c (in der Tiefe) Gebrauch macht, man müßte denn als schwache Hülfe das Pedal heben; auch im zweiten Takte, wo die zweite Clarinette den Gedanken der ersten Clarinette nachahmt, tritt derselbe Fall ein und es ist hier zu gestatten, daß man die Begleitungsnoten der Hörner,

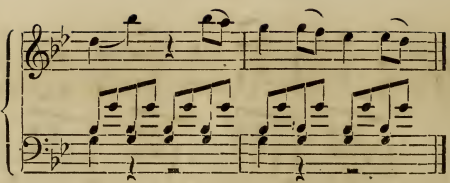
des Fagotts und die der Viola und des Violoncells gleich von Haus aus eine Oktave tiefer nimmt. Man muß aber im letztern Falle, sobald es thunlich ist, wieder in die richtige Stimmordnung des Originals geschickt einzulenken suchen und nur im Nothfalle andere Tonlagen in Anspruch nehmen. Wenn in freien Bearbeitungen hierauf weniger Rücksicht genommen wird, so kann dies im Allgemeinen nicht maßgebend und es muß stets die Aufgabe sein, dem Originale so treu als möglich zu bleiben. Geht die Melodie in verschiedenen Oktaven, so ist es besonders im schnellen Tempo unmöglich, sie in doppelten Oktaven mit einer Hand auszuführen, besonders wenn die tiefere Oktave der Melodie in das Bereich der Begleitung kommt, z. B. wie in Mozart's Gmoll-Symphonie:



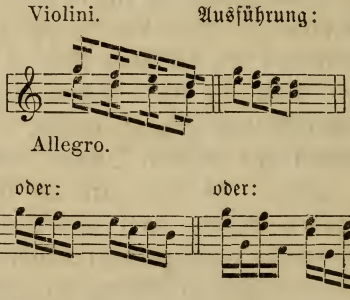


Hier werden die Oktavengänge der Violinen durch das Ineinandergreifen der Hände bei dem schnellen Tempo sehr unpraktikabel, im vierten Takte nicht einmal auszuführen sein, denn das Viertel g der zweiten Violine kommt mit derselben Note in der Viola in Collision. Auch die Bässe können nicht in der ihnen zugetheilten Lage gespielt werden. Die Achtel in den Violinen sind auch in Oktaven nicht gut gebunden zu spielen. Es wird hier am besten sein, von der zweiten Violine ganz abzusehen und die Figur der Bratschen claviermäßiger umzuändern, auch das g in den Bässen zu Anfang der rechten Hand anzuvertrauen:

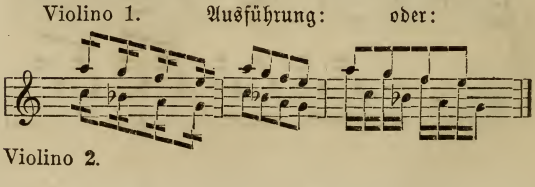




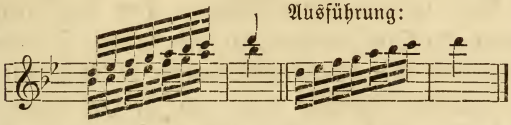
Violingänge in Terzenfolgen müssen namentlich im schnellen Tempo einfacher und anders gestaltet werden, wenn sie dadurch auch nur annähernd an das Original erinnern, z. B.



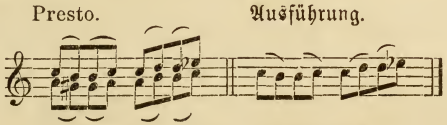
Sextengänge sind in derselben Weise umzuändern und auszuführen:



Oefters können auch schnelle Terzen- und Sextenfiguren gar nicht ausgeführt werden, es müßte denn die linke Hand frei sein, die die tiefer liegende Stimme übernimmt. Ist jedoch die linke Hand in solchen Fällen ebenfalls beschäftigt, so kann blos die Oberstimme zur Ausführung kommen, z. B.:

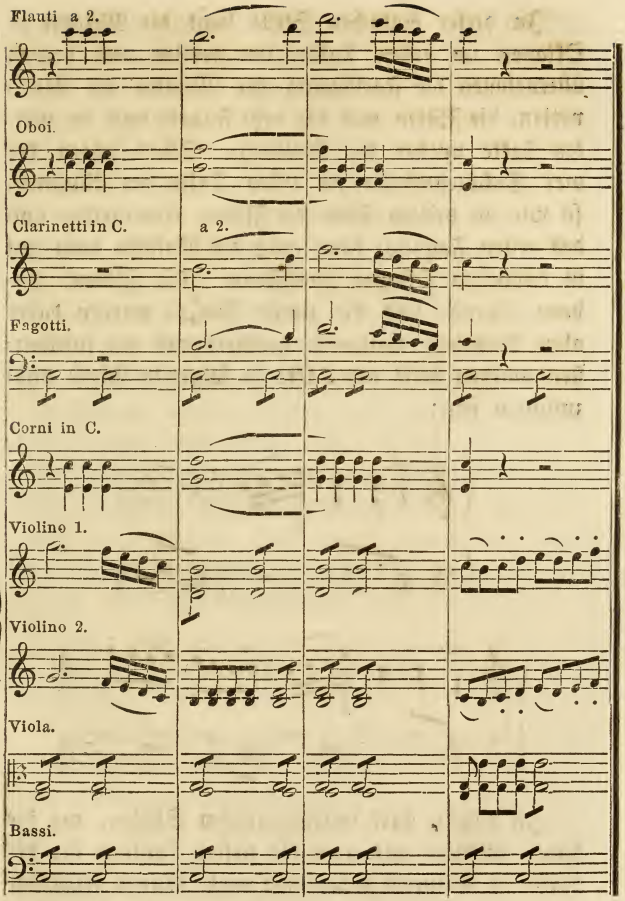


Selbst in etwas weniger schnellen Figuren bieten Terzengänge viele Schwierigkeiten und man ist genöthigt sie zu vereinfachen; z. B.

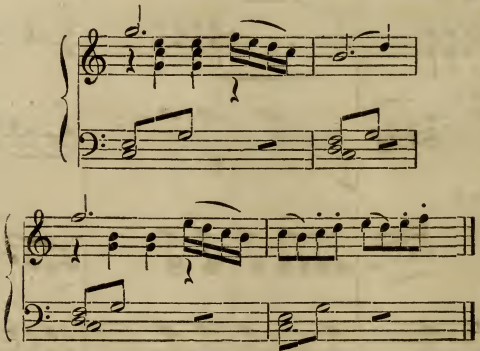


man müßte denn die Terz der linken Hand zutheilen können. Um die Klarheit des Spieles nicht zu schmälern, muß bei der Ausführung manches „geopfert" werden, wenn auch im Orchester die weggelassenen Töne von effectvoller Wirkung sind. Es entsteht natürlich dabei immer die Frage, welche Stimme giebt man auf? oder von welchem Theil des Partitureninhalts muß man absehen? Natürlich „zunächst nur der, dessen Unausführbarkeit oder Unverträglichkeit mit der Absicht des Partiturenspiels ein-

leuchtet. Dann von mehrern Partien die minder wichtige.“ Erkennen muß man allerdings, welche von den Parthien die „minder wichtige“ ist. Deckende und nur ausfüllende Stimmen müssen daher zu Gunsten der Hauptmotive aufgegeben werden, besonders aushaltende Töne der Blasinstrumente, zumal wenn ihre Töne in beweglichen Figuren schon die Mittelstimmen der Streichinstrumente inne haben, so wenig als möglich aber wesentliche Stimmen der Begleitung. Im folgenden Beispiel kann ohne großen Nachtheil manche Stimme geopfert werden, sie ist aus Beethovens Symphonie Nro. 1:

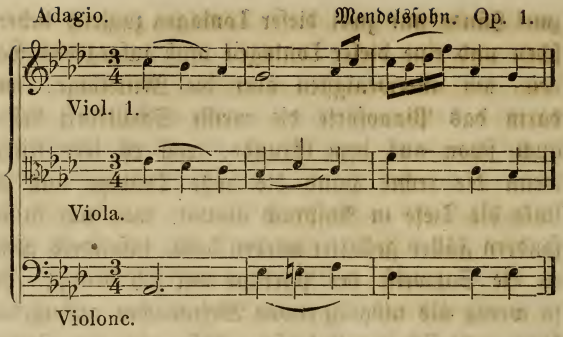

Flauti a 2.
Oboi.
Clarinetti in C.
a 2.
Fagotti.
Corni in C.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.

In dieser einfachen Stelle liegt die Melodie in Oktaven im ersten Takte, im zweiten und dritten übernehmen die Fortsetzung der Melodie die Clarinetten, die Flöten und der erste Fagott und im vierten Takte wieder die Violinen. Schon wegen der vier Sechszehntheile im ersten Takte der Violinen, so wie im dritten Takte der Flöten, Clarinetten und des ersten Fagotts, kann man die Melodie nicht gut in doppelten Oktaven ausführen. Die Flöten, Hoboen, Hörner und die zweite Violine werden dabei ohne Nachtheil theilweise geopfert und am spielbarsten würden diese vier Takte in folgender Weise auszuführen sein:

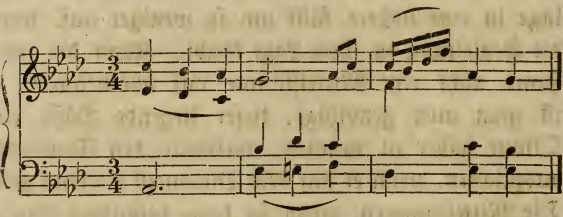


In vollen, stark instrumentirten Stellen, wo die hohe, mittlere und auch die tiefere Tonlage für die Bäße in Anspruch genommen wird, können natürlich

zwei Hände nur zwei dieser Tonlagen zugleich beherrschen und eine dieser Tonlagen muß aufgegeben werden, am allerwenigsten aber die Mittellage, weil darin das Pianoforte die meiste Schallkraft besitzt, auch schon aus dem Grunde, weil es leer klingt, wenn die rechte Hand die hohe Tonlage und die linke die Tiefe in Anspruch nimmt, was nur in besondern Fällen gestattet werden kann, besonders wenn es die Satzweise der Partitur mit sich bringt. Um so wenig als möglich etwas Wesentliches aufzugeben, kann man sich damit helfen, daß man die Hauptstimme eine Oktave höher verlegt, besonders wenn die Melodie in der Oktave liegt, wo die Begleitung sich bewegt und letztere ohne Grund nicht gut in eine höhere oder tiefere Oktave verlegt werden kann. Die Verlegung einer Melodie aus der tiefern Tonlage in eine höhere fällt um so weniger auf, wenn die Begleitung in ihrer Lage bleibt. Kann die rechte Hand nicht eine Mittelstimme mit übernehmen, so ist man auch genöthigt, tiefer liegende Bässe eine Oktave höher zu nehmen, vielmehr den Contrabaß auszulassen, wenn er mit dem Violoncell unisono geht. Die Mittelstimmen, wenn sie keine besondere Begleitungsfiguren ausführen, können besonders im vierstimmigen oder dreistimmigen Satze bald der rechten, bald der linken Hand zugetheilt werden, um unnöthige Versetzungen zu vermeiden, damit der Fluß einer Stimme nicht unterbrochen wird, z. B.:



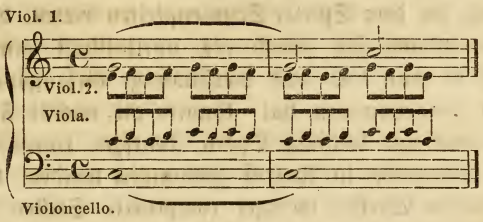
Hier übernimmt die rechte Hand die Viola im ersten Takt, im zweiten Takt die linke; das erste Viertel des dritten Takts die rechte und die zwei letzten Viertel dieser Stimme die linke Hand bequem:



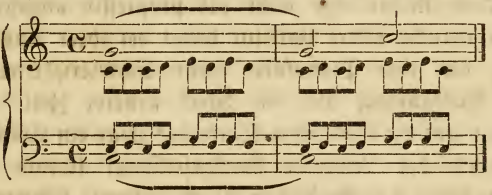
Eine Regel darüber kann es nicht geben, da jeder Spieler nach seiner Bequemlichkeit eine Stimme bald der rechten, bald der linken Hand zutheilt, wie es ihm am leichtesten dünkt.

Um den Fluß einer Stimme nicht zu stören, kön-

nen die Mittelstimmen gewissermaßen umgetauscht oder versetzt werden, so daß z. B. die Noten der zweiten Violine tiefer zu liegen kommen als die der Viola.



Wollte man hier die zweite Violine so ausführen, wie sie steht, so würde der aushaltende Ton der ersten Violine gestört werden, was zu vermeiden ist, wenn die zweite Violine eine Oktave tiefer gespielt wird:



Wenn man wie beim Pianoforteunterricht in progressiver Weise verfährt, so ist dies beim Partiturenspiel ebenfalls zu beobachten. Eine Stufenfolge der Partituren nach ihren Schwierigkeiten geordnet läßt sich nicht aufstellen, da jeder Meister in seiner Art zu instrumentiren seine Eigenthümlichkeiten hat,

die dem Partiturenspieler mehr oder weniger Schwierigkeiten bieten. So einfach manche Komponisten, besonders ältere, in ihren Partituren zu sein scheinen, so haben doch manche Sätze sehr künstliche Combinationen, die dem Spieler Schwierigkeiten bieten, deren Ueberwindung sich jedoch als vortheilhaft erweist. Nachdem man drei- und vierstimmige Gesangspartituren vorgenommen hat, können als nächste Folge Operetten und komische Opern, deutsche, französische und italienische, in Angriff genommen werden, weil in solchen Werken weniger complicirte Stellen sich befinden, weil die polyphonische Schreibweise weniger sich geltend macht. Nach diesen können Partituren von Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn, Spohr, Schumann u. A. folgen. Doch ist diese Reihenfolge nicht als progressiv anzusehen, denn manche ältere Partitur bietet bei ihrer Ausführung auf dem Pianoforte mehr Schwierigkeiten in der Ausführung als ein Werk neuerer Zeit. In Bezug auf die Bach'schen Werke hat zwar ein Comitémitglied der Leipziger Bachgesellschaft (welche die Herausgabe der Bach'schen Werke besorgt) behauptet, es ließe sich von den Bach'schen Kirchenstücken „kein eigentlicher Clavierauszug machen" (also auch nichts davon auf dem Pianoforte ausführen), weswegen auch die Unterlegung des Clavierauszugs unter die Bach'schen Partituren leider unterblieb. Allein man wird finden, daß Bach'sche Partituren nicht mehr oder weni-

ger Schwierigkeiten bieten als Partituren anderer klassischer Meister. Jene Behauptung hatte vielleicht nur darin ihren Grund, daß man jenem Herrn nicht die Bearbeitung dieser Clavierauszüge übertragen hatte. Es wird auch von Nutzen sein, wenn der angehende Partiturenspieler gute Clavierauszüge, besonders solche, welche die Komponisten selbst gemacht haben, mit den Partituren vergleicht.

Andere Verhältnisse im Partiturenspiel treten ein, wenn der Spieler den Gesang aus der Partitur begleiten soll. Dann hat er nicht nöthig, die Singstimmen in sein Spiel zu verweben, wenn eine selbstständige Begleitung vorhanden ist, und kann sein Augenmerk meist auf die begleitenden Stimmen lenken, um diese so vollständig als möglich in sein Spiel zu legen. So wird man z. B. in Mozart's „Requiem" in dem Fugensatze „Quam olim Abrahae" die Noten der Streichinstrumente spielen, weil diese als Begleitung ihren eigenen Gang nehmen, dagegen die Blasinstrumente, (wie Bassethorns und Fagotte) welche die Noten der Singstimmen im Fugensatz nur verdoppeln, weglassen. Wenn schon die Partitur darauf hinweist, daß man Violoncell und Contrabaß, wenn sie ein und dieselben Noten spielen, überhaupt die Bässe mit der linken Hand in Oktaven spielt, (wenn es die Ausführung zuläßt), so ist dies um so mehr bei der Begleitung des Gesanges aus mancherlei Gründen anzuempfehlen, natürlich wenn die Mit-

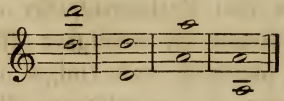
telstimmen und die Oberstimme nicht dabei vernachlässigt werden. Sind die Mittelstimmen nur die Träger der Singstimmen, so kann der Spieler um so mehr die Bässe und die figurirte Oberstimme hervorheben. Doch giebt es auch in den Mittelstimmen Stellen, die einer Hervorhebung sehr bedürfen, besonders wenn in der Partitur dies dadurch markirt ist, daß eine solche hervortretende Stimme von andern Instrumenten in Oktaven, selbst in der Höhe, verdoppelt ist. Wenn bei einer vollen Begleitung die Sänger sich seltner eine Schwankung der Stimmen zu Schulden kommen lassen, als wenn sie allein (ohne Begleitung) singen, weil sie durch das Mitspielen der Instrumente im Tone sicherer gehalten werden, so muß in vorkommenden Fällen, wo die Sänger zum Detoniren geneigt sind, der Begleiter in solchen Momenten durch ein markirtes Eingreifen in der Begleitung den Singstimmen zu Hülfe kommen. Ueberhaupt hat der Begleiter des Gesanges besonders beim Sologesang auf den Sänger oder die Sängerin Rücksichten zu nehmen, ihnen die Wahl des Tempos zu überlassen und sich ihnen gewissermaßen unterzuordnen. Der Sologesang oder die Hauptstimme darf nie durch eine zu starke Begleitung, auch wenn letztere auf Selbstständigkeit Anspruch macht, übertönt, verdunkelt oder wohl gar unterdrückt werden. Wenn der Sänger oder Solospieler eines Instruments mit Einsicht und Geschmack das Tempo zuweilen

ändert, so hat der Begleiter sich zu fügen, auch wenn in der Partitur kein ritardando oder accelerando bemerkt ist. Trotz der untergeordneten Stellung des Begleiters kann letzterer genau auf die Idee des Vortragenden eingehen, um die Solostimme zu heben, und dabei doch die Begleitung zur Geltung kommen lassen, was den Sänger oder Solospieler um so mehr anspornt mit Gefühl und Geschmack vorzutragen. Beide theilen dann den Ruhm einer vollendeten Ausführung.

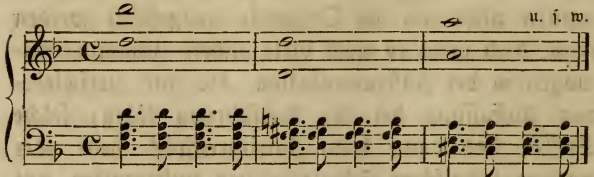
Nachdem vorher dem Partiturenspieler auch als Begleiter der Singstimme die nöthigsten Winke gegeben sind, möge schließlich noch einiges über die praktische Ausführung in verschiedenen Beispielen folgen.

Es ist bereits in Beispielen gezeigt worden, wie diese und jene Figur besonders bei den Streichinstrumenten nicht wie im Originale ausgeführt werden kann, doch giebt es noch viele andere Zusammenstellungen in der Instrumentation, die einer verschiedenen Auffassung bei der Ausführung fähig; solche Stellen sind dann beim Partiturenspiel mehr oder weniger technischen Schwierigkeiten unterworfen, wie man dies auch bei verschiedenen Uebertragungen ein und desselben Werkes bemerkt. Eine große Haupt-

sache dabei bleibt immer: daß man etwas Wesentliches, so viel als es sich thun läßt, nicht opfert, wie es die früheren Bearbeiter von Clavierauszügen machten. Das Streichquartett galt ihnen meist als Hauptsache, wobei sie jedoch oft die Bratsche vernachlässigten, wenn sie auch im vierstimmigen Satze höchst nothwendig war und leicht eingeflochten werden konnte. Die Blasinstrumente betrachteten sie mehr als Nebensache, auch wenn sie wesentlich waren. Ein auffälliges Beispiel geben ältere Ausgaben der Ouverture zu Mozart's „Don Juan". So fehlt z. B. gleich zu Anfang (vom fünften Takte an) das Motiv der Blasinstrumente:

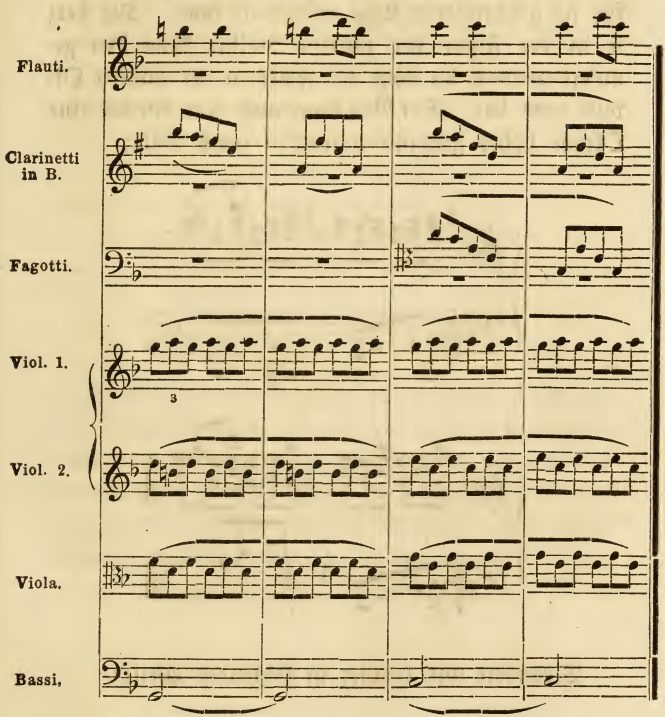


obgleich dies mit Leichtigkeit eingeflochten werden konnte, und man hört nur die mehr begleitende Harmonie der Streichinstrumente, statt:



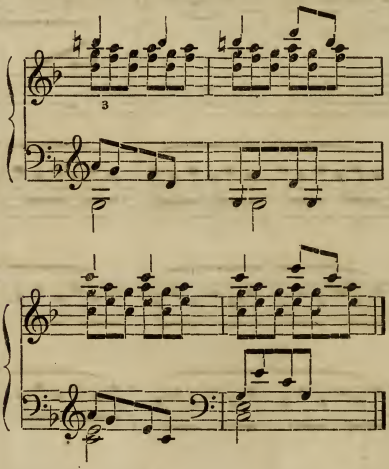
Es giebt oft scheinbar sehr einfach instrumentirte Stellen, von denen nicht eine einzige Stimme weg-

bleiben kann, und man muß Geschick haben, sie vollständig wieder zu geben, z. B. aus Beethovens 6ter Symphonie, erster Satz:

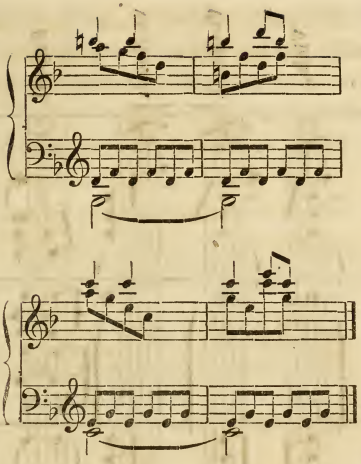


Die Flöte als melodieführend kann hier nicht wegbleiben, eben so wenig die Clarinette mit ihrem

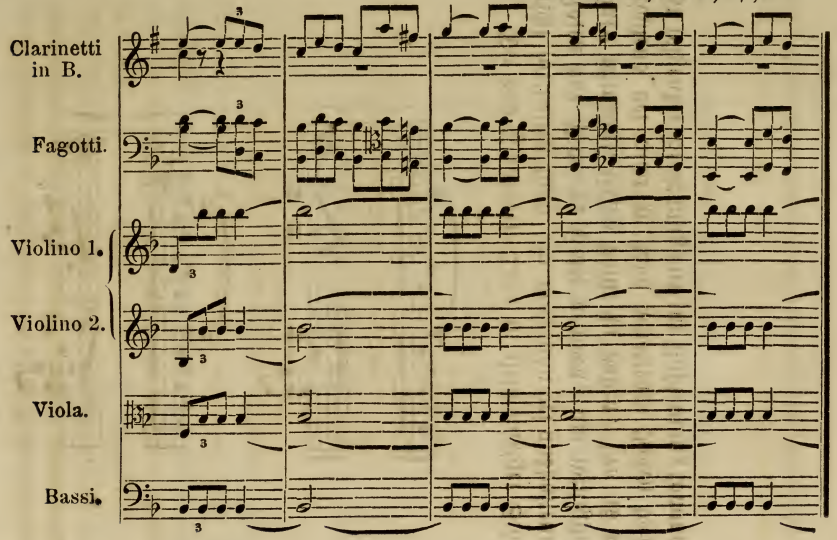
Motive, auch Violine und Bratsche dürfen mit ihren Triolen nicht fehlen, wenn sie auch mit einander verschmolzen werden und die Viola nicht in ihrer für sie geschriebenen Lage erscheinen kann. Die Terz h in der Figur der zweiten Violine kann hier geopfert werden, da diese die Flöte in der höhern Oktave inne hat. Der Baß kann auch nur einfach eine Oktave höher genommen werden (nach Liszt):



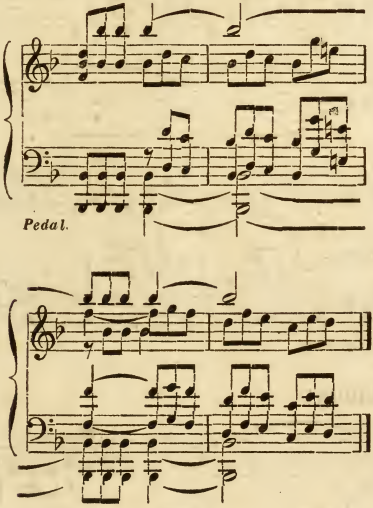
Verändert und leichter in folgender Weise:



Da das Pianoforte Töne in gleichmäßiger Stärke nicht forthalten kann, so muß man bei aushaltenden Noten das Pedal zu Hülfe nehmen, um wenigstens einen schwachen Ersatz dafür zu haben, den es wenigstens bei nicht zu lang gehaltenen Noten bietet. In folgender Stelle mag dies zur Anschauung kommen:

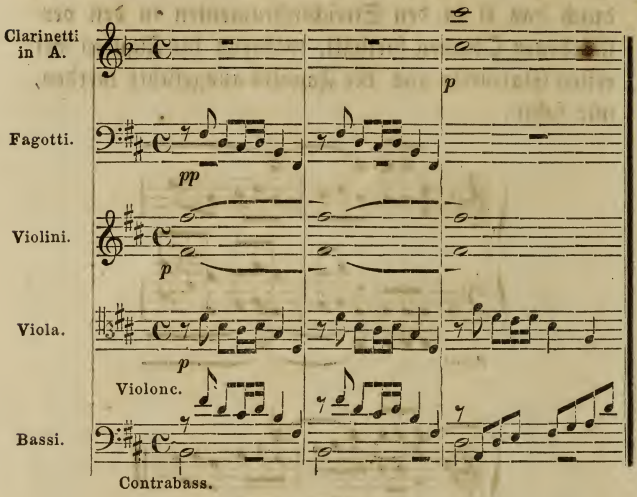

Clarinetti in B.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.

Das Pedal kann in dieser (eigentlich nur zweistimmigen) Stelle gute Dienste leisten, indem es dadurch das B in den Streichinstrumenten in den verschiedenen Oktaven forthält, während die Figuren der ersten Clarinette und der Fagotts ausgeführt werden, wie folgt:

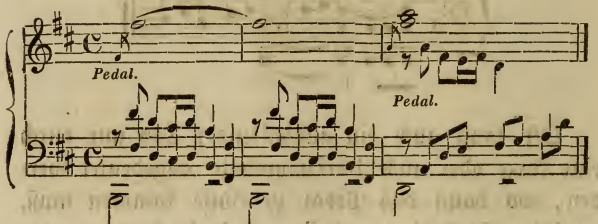


Oft kann auch ein aushaltender Ton nur durch eine kurze oder auch Vorschlagsnote angedeutet werden, wo dann das Pedal zu Hülfe kommen muß, denselben forthallen zu lassen, besonders wenn man nicht gesonnen ist auf die Durchführung eines Mo-

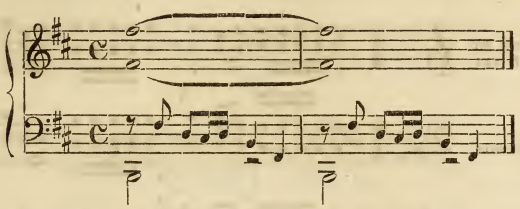
tivs in Oktaven zu verzichten, z. B. beim Anfang der Mendelssohn'schen Ouverture zur „Fingalshöhle":



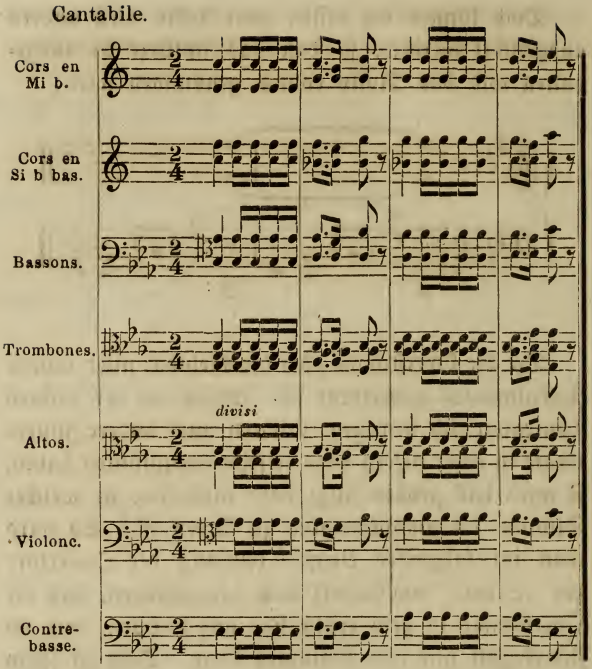
Ausführung:



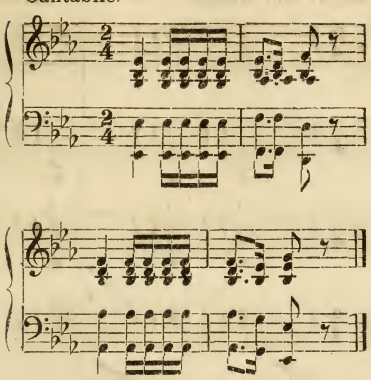
Doch können die ersten zwei Takte auch anders ausgeführt werden, so daß das mittlere fis ausgehalten und das Motiv einfach genommen wird:



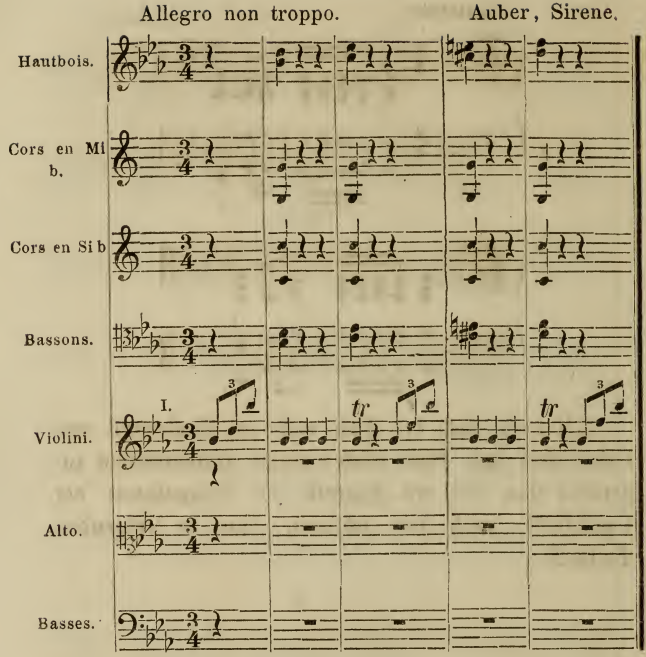
Da die Oberstimme oder die Melodie nicht immer Instrumenten anvertraut ist, welche in der höhern Tonregion sich bewegen, sondern auch andere Instrumente in einer tiefern Lage dieselbe auszuführen haben, so wird das geübte Auge bald entdecken, in welcher Stimme die Hauptmelodie zu finden ist. So wird man im folgenden Beispiel (Anfang der Ouverture zur „Sirene" von Auber) bald herausfinden, daß die Oberstimme in dem ersten Es- und B-Horn, dem ersten Fagott und dem Violoncell liegt. Doch ist schon bei den doppelten Bratschen, dem Violoncell und Contrabaß Melodie und Harmonie vollständig da, in derselben Lage wie bei den zwei Fagotten und den drei Posaunen. Die vier Hörner verdoppeln ebenfalls Melodie und Harmonie:



Trotzdem, daß hier dreizehn Stimmen wirken, ist die Harmonie rein vierstimmig, nur der Contrabaß verdoppelt den Baß, welcher in der Baßposaune eine Oktave tiefer liegt, die übrigen Stimmen verdoppeln nur Melodie und Mittelstimmen in derselben Lage, und die Ausführung auf dem Pianoforte kann nur folgende sein:

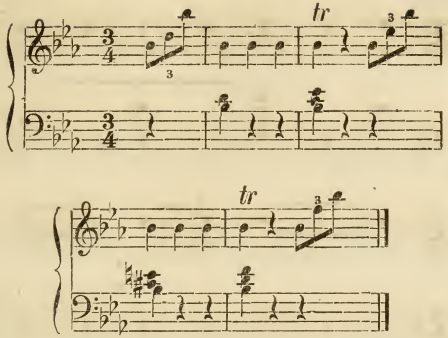


Oft liegt auch der Baß nicht im Violoncell und Contrabaß und kann auch andern Instrumenten zugetheilt sein, wie den Fagotts, der Baßposaune, der Ophicleide, auch den Hörnern, wie im folgenden Beispiele:

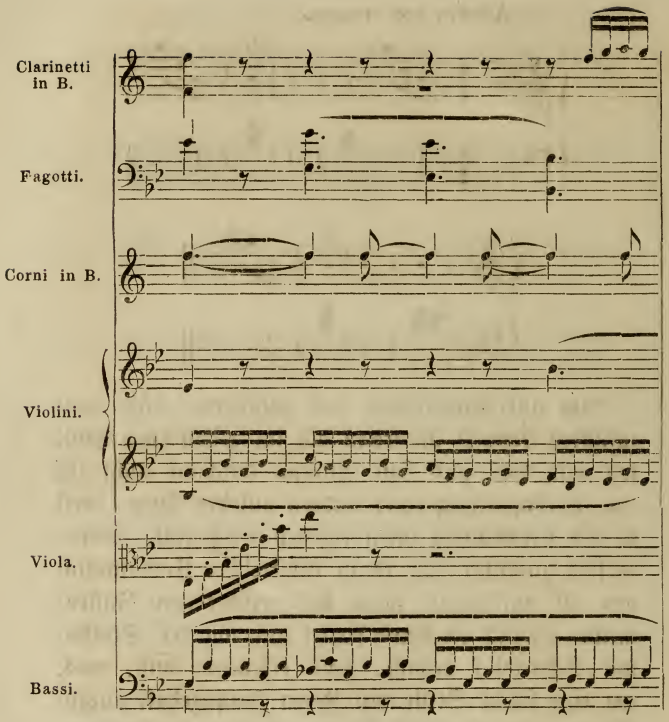


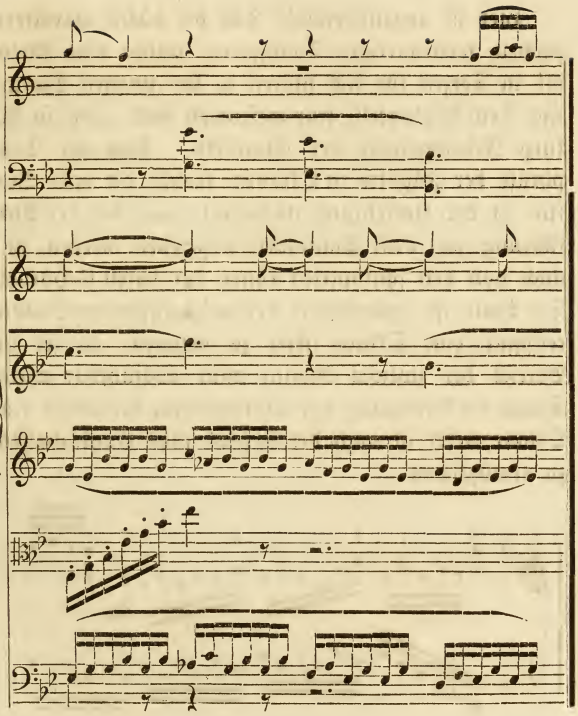
Hier wird der Partiturenspieler bald finden, daß die Melodie in der ersten Violine liegt, Hoboen und Fagotte Mittelstimmen sind und den Baß die Es- und B-Hörner in Oktaven vertreten:

Allegro non troppo.

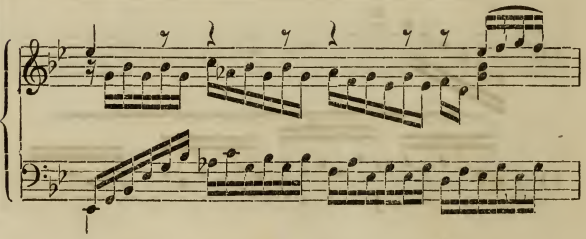


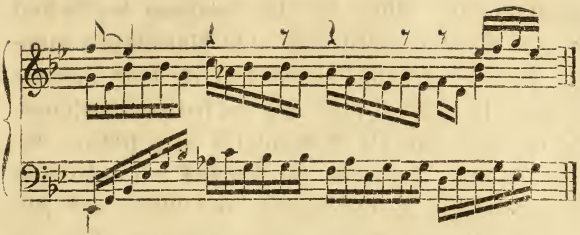
Am allerschwierigsten sind polyphone Sätze auszuführen, sowohl im freien als im gebundenen Styl, wo man diese und jene Stimme durchaus nicht als eine Verdoppelung einer andern ansehen kann, weil sie als selbstständig ihren eigenen Weg geht, Nebenmotive ausführt, wie es in kunstreichen Combinationen oft vorkommt, wozu die verschiedenen Instrumente reichlich die Hand bieten und wo der Spieler, mit Scharfblick begabt, bald erkennen muß, was, um eine solche Stelle mit ihrem Hauptgehalt auszuführen, ohne Nachtheil für das Ganze geopfert werden kann, wie im folgenden kurzen Beispiele:


Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in B.
Violini.
Viola.
Bassi.



Hier ist augenscheinlich, daß die höchst charakteristischen, wellenartigen Tonfiguren, welche eine Melodie in Terzen für sich führen in der zweiten Violine und dem Violoncell, sehr wesentlich sind, eben so die kurze Nebenmelodie der Clarinette. Von der Tonphrase der Fagotte in Oktaven, welche die erste Violine in der Umkehrung nachahmt, muß bei der Ausführung auf dem Pianoforte abgesehen werden, wie auch von den synkopirten Tönen der tiefen B-Hörner. Die Viole ist, unbeschadet der wegzulassenden Violoncellfigur, eine Oktave tiefer zu nehmen, da sie im Bereich der zweiten Violine nicht ausführbar wäre. Durch die Verlegung der Stakkatofigur der Viole eine Oktave tiefer ist auch der Baßton (des Contrabasses) zu ermöglichen:





Solche Stellen, wie die vorhergehende (welche der sechsten Symphonie von Beethoven aus dem Andante [Scene am Bach] entnommen ist) finden sich in demselben Satze der genannten Symphonie häufig und der wenig Geübte im Partiturenspiel wird wohl thun, wenn er die Liszt'sche Bearbeitung oder Uebertragung mit der Partitur vergleicht, um sich mit der Art der Wiedergabe auf dem Pianoforte zu befreunden.

Um sich das polyphone Spiel, welches für den Partiturenspieler von großer Wichtigkeit ist, anzueignen, wird man wohlthun, Fugen und fugenartige Sätze fleißig zu üben, wie z. B. Bach's wohltemperirtes Clavier und andere dahin gehörende Werke guter Meister, welche die Hand dazu bieten, sowohl im strengen, als freien und gemischten Styl. Wem die Beherrschung der Technik zu Gebote steht, der hat allerdings weniger Schwierigkeiten beim Partiturenspiel zu überwinden, wobei besonders große Hände, welche Decimengriffe leicht ermöglichen, von großem

Vortheil sind. Allein die Ueberwindung der Technik ist zum Partiturenspiel noch nicht hinreichend, wenn die Partiturenkenntniß mangelhaft ist, denn mancher Virtuos ist nichts weniger als ein fertiger Partiturenspieler, weil ihm die Vorkenntnisse dazu fehlen. Einem Spieler, der, um ein Tonstück mit technischen Schwierigkeiten zu überwinden, viel Mühe und Zeit braucht, wird das Partiturenspiel schwerer fallen, als einem andern, der selbst weniger Fertigkeit besitzt, aber leichter „vom Blatte" spielt. Letzterer wird sich leichter im Partiturenspiel zurecht finden, weil das „prima vista-Spiel" eine schnelle Uebersicht bedingt, die ihm beim Anblick einer Partitur sehr zu statten kommt. Es wird auch von großem Nutzen sein, wenn man Gelegenheit nimmt, gute Orchesterwerke zu hören, und dann die Partitur zur Hand nimmt, sie liest und hernach spielt, wobei ein gutes Gedächtniß, das sich beim Lesen und Spielen der hervortretenden Hauptmotive und Effekt machenden Stellen lebhaft erinnert, dem Spielenden gleichsam die Anweisung giebt, was beim Spielen hervorzuheben ist. Ist ein Tonstück für Orchester mit vielen Schönheiten ausgestattet, die beim Spielen nicht alle zugleich hervorgehoben werden können, so wird der in die Partitur tiefer eingedrungene Spieler ein und denselben Satz nicht ein Mal wie das andere ausführen, sondern einmal bald diese, ein ander Mal jene hervortretende Idee bevorzugen, wodurch ihm alle Schönheiten eines

Werkes erschlossen werden. — Sieht man sich einen Klavierauszug eines Orchesterwerkes oder eines Vocalwerkes an, welches man noch nicht gehört hat, so wird man sich wundern, wie oft scheinbar unbedeutende Stellen einen großartigen Effekt machen, den man bei der vorherigen Ansicht desselben Werkes nicht vermuthet hatte.

Es ist jedenfalls von großer Bedeutung und von Wichtigkeit für jeden Musiker und Musikfreund, zu wissen, daß ein reicherer und größerer Genuß denjenigen zu Theil wird, welche im Stande sind, eine Partitur zu lesen und zu spielen.

Druck von A. M. Colditz in Leipzig.

BOSTON COLLEGE
3 9031 024 22891 8

Verlag von **Heinrich Matthes** in Leipzig.

Ambros, Dr. A. W., Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. 24 Ngr.
— Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
— Zur Lehre vom Quintenverbote. 8 Ngr.
Brendel, Dr. Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Dritte vermehrte Auflage. 3 Thlr.
— Die Musik der Gegenwart. 1 Thlr.
— Grundzüge der Geschichte der Musik. Fünfte Auflage. 10 Ngr
Bronsart, H. v., Musikalische Pflichten. Zweite Aufl. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Dürenberg, F. L. S. von., Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister. 20 Ngr.
Eckhardt, E. Th., Der erste Unterricht im Clavierspiel. 12 Ngr.
Eberwein, Jul, Vater Haydn. Dramatisches Gedicht. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
— Jakob und seine Söhne in Aegypten. Gedicht zur Verbindung der Méhul'schen Composition für Concert-Aufführungen. 5 Ngr.
Elterlein, E. v., Beethoven's Clavierſonaten für Freunde der Tonkunst erläutert. Zweite Auflage. 20 Ngr.
Gleich, Ferd., Wegweiser für Opernfreunde. 25 Ngr.
Gottwald, H., Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Hirsch, Dr. R., Mozart's Schauspieldirector. 12 Ngr.
Köhler, Louis, Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Kullak, Dr. Ad., Das Musikalisch-Schöne. 25 Ngr.
Laurencin, Dr. F. P. Graf, Zur Geschichte der Kirchenmusik. 16 Ngr.
— Robert Schumann's Paradies und die Peri. 12 Ngr.
— Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. 20 Ngr.
Mannstein, Heinrich, Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert. 12 Ngr.
— Katechismus der Gesangkunst. 10 Ngr.
Müller, Fr., Richard Wagner und das Musik-Drama. 1 Thlr.
Nägeli, Horst. Ueber den Verfall des dramatischen Gesangs in Deutschland und Friedrich Schmitt. 10 Ngr.
Otto, Louise, Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart. 1 Thlr. 15 Ngr.
Pohl, Dr. R., Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. 20 Ngr.
Schanz, Julius, Fünfzig Lieder für Componisten. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
Schubert, F. L., Die Hülfsmittel des musikalischen Effekts. 15 Ngr.
— Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler. 12 Ngr.
Sieber, Ferd., Anleitung zum Studium des Gesanges. 10 Ngr.
Stern, Ad. u. A. Oppermann, Das Leben der Maler und ihre Werke nach Giorgio Vasari und neueren Kunstschriftstellern. $2\frac{1}{3}$ Thlr.
Vincent, Jos., Neues musikalisches System! Die Einheit in der Tonwelt. 25 Ngr.
Wagner, Rich., Zwei Briefe. (I. An den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik. II. An Franz Liszt.) 10 Ngr.
Wöltje, Dr. C., Grammatik der Tonsetzkunst. 1 Thlr. 15 Ngr.

Gebrüder Katz, Dessau.